

ENCYCLOPÉDIE

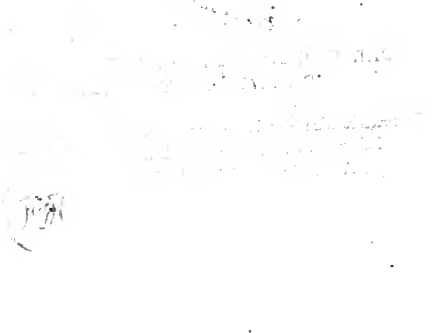
METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÉRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM.* DIDEROT & D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.



ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

BEAUX-ARTS,

TOME DEUXIÈME.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

M. DCC. XCI.



P P

PEINTRES MODERNES.

Nous avons fait connoître à l'article École les chefs des écoles différentes dans lesquelles les peintres de l'Europe ont été classés. Il nous reste à donner ici l'histoire de tous les peintres qui se sont distingués. Nous disposerons ces artistes suivant l'ordre chronologique, & après leurs noms, nous indiquerons l'école à laquelle ils appartiennent. Pour completter cette chronologie, nous placerons, à leurs époques, les artistes dont nous avons déjà parlé à l'article École; mais nous ne répéterons pas ce que nous en avons dit à cet article, auquel nous nous contenterons de renvoyer: cependant il nous arrivera souvent d'ajouter quelques nouvelles circonstances ou sur la vie ou sur les ouvrages de ces artistes.

Nous croyons qu'après la vie de chaque artiste, il ne sera pas inutile d'indiquer ceux de ses meilleurs ouvrages qui se trouvent à Paris, ou dans la collection du cabinet du roi, qui doit être un jour transportée au *Muséum* du Louvre. Enfin, pour que les lecteurs qui ne seront pas à portée de voir les tableaux de ces peintres, puissent du moins prendre connoissance de leurs ouvrages par le moyen de la gravure, nous indiquerons quelques-unes des principales estampes faites d'après les ouvrages de chacun des peintres dont nous donnerons la vie.

(1) Pietro Vanucci, dit *Perugino*, le Perugin, de l'école romaine. Il naquit à Perouse de parens très-pauvres en 1446, parvint à surpasser tous les artistes de son temps, & acquit de très-grandes richesses. Il travailla surtout pour les églises & pour les couvens. Son avarice étoit extrême, mais en même temps sa passion pour sa femme étoit si violente, qu'il ne lui savoit rien refuser, & portoit même jusqu'à la profusion les dépenses qu'il faisoit pour elle. La précaution qu'il avoit de porter toujours avec lui à la campagne la cassette qui renfermoit son or, fut un avertissement & un appat pour les voleurs qui la lui enlevèrent. La douleur qu'il éprouva de cette perte, ne lui permit pas d'y survivre longtemps : il mourut en 1524 à l'âge de 78 ans, peu regretté de ses émules, dont son orgueil lui avoit fait autant d'ennemis.

Quoiqu'il conservât quelque chose de la roideur & de la sécheresse gothique, il mérite des éloges par la précision avec laquelle il imitoit la nature, par la simplicité qui caractérisoit ses ouvrages, par une certaine grace qu'il donnoit à ses figures. Il suffit à son éloge de dire qu'on trouve en lui le germe de quelques-unes des qualités qui distinguèrent Raphaël; mais indépendamment des défauts qu'il tenoit de son temps, la nature ne lui avoit pas accordé le génie qu'elle a prodigué à son illustre élève. Sa couleur étoit assez bonne pour le siècle où il vivoit; une grande pratique lui avoit donné de la facilité; ses couleurs avoient de l'éclat, & son pinceau de la propreté. Trop peu de gradation dans les plans, trop d'uniformité dans les tons, prouvent qu'il connoissoit peu le clair-obscur & la perspective aërienne. Ses tableaux sont d'un fini précieux : on ignoroit encore l'art d'imiter la nature par de savantes indications; on la rendoit avec un scrupule qui avoit quelque chose de servile. C'étoit un défaut, mais il en résultoit une vertu; celle de l'exactitude dont on s'est, dans la suite, trop écarté. Nous ne reprocherons pas au Pérugin d'avoir employé l'or dans les accessoires de ses ouvrages; c'est un reproche qui appartient à son temps plutôt qu'à lui-même.

Le roi de France ne possède que quatre tableaux de ce maître, dont le plus grand & le plus capital n'a guère plus de quatre pieds. Il représente le Christ détaché de la Croix. La douleur de la Magdelaine est assez bien exprimée, la composition est simple, mais elle tient un peu du gothique.

Ce tableau a été gravé par le Comte de Caylus. On a aussi du même peintre un Christ au tombeau, gravé par Claude Duflos.

(2) Leonard de Vinci, de l'école Florentine, né en 1445, mort en 1520. *Voyez* ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Florentine, à l'article École. Il est le premier des modernes qui ait fait une étude appro-

fondie de l'expression, & peut-être celui qui l'ait faite avec plus de soin & de constance.

« La peinture, dit Lépicié, dans son catalogue raisonné des tableaux du Roi, n'ayant » d'autre objet que l'imitation de la nature, » & la nature étant infiniment variée, tout » ouvrage qui pêchoit par trop d'uniformité » ne pouvoit avoir l'approbation de Léonard : » il faisoit consister la beauté d'un tableau » dans cette agréable variété de formes qui, » sans doute, est le principal ornement de la » nature. Pénétré de ces principes, il se pro» posa de peindre une assemblée de paysans, » dont les ris simples & naïfs pussent se com» muniquer aux spectateurs : pour y parvenir, » il assembla quelques gens de plaisir qu'il » invita à dîner ; & lorsque le repas les eut » disposés à la joie, il les entretint de contes » plaisans qui les animèrent encore davantage : » cependant Léonard étudioit leurs gestes, » examinoit avec attention les mouvemens de » leur visage, & dès qu'il fut libre, il se » retira dans son cabinet, où il dessina si par» faitement, de mémoire, cette scène comi» que, qu'il étoit impossible, suivant Paul » Lomazzo, de s'empêcher de rire en la voyant. » Cet auteur ajoute que Léonard suivoit les » criminels jusqu'au lieu du supplice, pour » saisir, sur leurs visages, les impressions de » la terreur & de la crainte. Léonard n'étoit » pas moins attentif à faire une exacte recher» che des physionomies : lorsqu'il rencontroit » quelque tête bizarre, il l'auroit suivie tout » un jour plutôt que de la manquer. Il avoit » toujours sur lui des tablettes, dans lesquelles » il rapportoit les objets qui le frappoient le » plus vivement : il conseilloit à tous les pein» tres d'en user de même, & de faire des col» lections de nez, de bouches, d'oreilles & » d'autres parties, de formes & de proportions » différentes, telles qu'on les trouve dans la » nature ; c'étoit, selon lui, la meilleure mé» thode pour représenter les objets avec vé» rité. Son exemple le prouvoit ; il donnoit à » ses portraits la plus grande ressemblance. Les » Carraches, & depuis eux plusieurs autres » peintres, ne se sont guère exercés à faire » des *charges* que par un simple badinage ; » mais Léonard, dont les vues étoient plus » étendues & plus solides, avoit pour objet » l'étude des passions ».

Ces études de Léonard ne sont pas encore suffisantes pour élever l'artiste jusqu'à l'expression de cette beauté suprême qu'on appelle idéale : mais avant de parvenir à cette expression, il faut savoir rendre celle de la vérité qui en est la base, & sans laquelle, en cherchant l'idéal, on ne trouvera que l'imaginaire. Le procédé de Léonard est donc également utile, & à ceux qui se proposeront seulement la simple imitation de la nature, & à ceux qui auront l'ambition de l'élever jusqu'au plus haut caractère de la beauté.

Quoique Léonard n'ait point été, dans cette dernière partie, l'égal de Raphaël, on remarque déjà, dans ses ouvrages, du choix & de la grandiosité. Il avoit étudié les belles proportions du corps humain, & en avoit donné des principes. Dans son fameux tableau de la Cène à Milan, dont les figures sont plus grandes que nature, on voit des têtes belles, d'un grand caractère, bien coëffées, des draperies savantes, & un goût général qui tient de fort près à celui de Raphaël. On connoît de lui des portraits finement dessinés & d'une grande vérité d'effet & de couleur. Il avoit l'art d'imprimer à ses ouvrages une longue durée ; il en reste un grand nombre qui semblent nouvellement sortis de dessus le chevalet. Si l'on peut justement lui reprocher de la froideur, ce n'est pas dans ses plus beaux ouvrages ; mais on ne peut non plus louer en lui cette chaleur, aujourd'hui si vantée, qui est le résultat d'une grande vivacité d'exécution, & qui ne peut se rencontrer avec le *rendu* que jamais Léonard ne s'est permis d'abandonner. Les cartons qu'il dessina pour peindre, conjointement avec Michel-Ange, la grande salle du conseil, sont devenus un objet d'étude pour les plus grands peintres, & Raphaël lui-même, à l'âge de vingt ans, entreprit le voyage de Florence pour les étudier : ces modeles contribuèrent à lui faire abandonner la manière seche & mesquine du Pérugin. Léonard, comme les peintres Grecs, étoit ennemi de la confusion, & pour l'éviter, il n'introduisoit, comme eux, dans ses tableaux, que les figures qui étoient absolument nécessaires à son sujet ; exemple qu'ont suivi les écoles qui se sont distinguées par un caractère de sagesse. Comme il n'eut pas le bonheur de connoître l'antique, il est bien excusable de ne s'être pas élevé au-dessus de la nature qu'il avoit sous les yeux : il se distingua du moins par un grand goût & une grande correction dans l'imitation des modèles qu'il choisissoit.

Entre les tableaux de ce peintre qui appartiennent au Roi, on distingue une sainte famille accompagnée de Saint-Michel, la Vierge & Sainte-Anne, la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, mais surtout le portrait de la Joconde, l'un de ses tableaux les plus parfaits. Vasari assure qu'il fut quatre années à le peindre, ce qui rendroit vraisemblable le temps qu'employa Protogenes à peindre son Jalyse. Sa belle conservation est due aux soins que l'artiste a donnés à le faire. On y trouve, dit Lépicié, ces précisions, ces détails & cette imitation parfaite de la nature, dont il avoit toujours fait l'objet de ses savantes réflexions.

l'attitude est simple, la tête & les mains sont d'une exécution si suave & si fondue, qu'on n'apperçoit pas le trait des contours. Ce tableau a été payé par François I quatre mille écus, qui n'en vaudroient pas aujourd'hui moins de douze mille. Cette Joconde étoit la femme de Francesco del Giocondo, Gentilhomme Florentin.

Elle a été gravée par J. B. Michel. La cène de Milan a été gravée d'après un dessin de Rubens par Soutman. G. Edelinck a gravé un combat de quatre cavaliers, faisant partie des cartons de Florence : mais il n'avoit pour modèle qu'un dessin peu exact.

(3) André Mantegna. On le comprend dans l'école romaine, parce qu'il a travaillé longtemps à Rome; mais sa naissance & son éducation doivent le faire rapporter à l'école vénitienne. Il naquit en 1451, dans un village voisin de Padoue (*). Son premier état fut de garder les moutons, & sa passion pour le dessin lea lui fit négliger. Ses parons parvinrent à le placer chez un peintre nommé Squarcione qui l'adopta & n'est connu que par son disciple. Le jeune André fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il fut choisi pour faire le tableau d'autel de Sainte Sophie de Padoue & les quatres évangélistes dont il est accompagné. Jacques Bellin, peintre alors très-célèbre, fut si frappé du talent & de la réputation naissante du jeune André, qu'il lui donna sa fille en mariage. Dès lors le Squarcione, ennemi de Bellin, devint le détracteur de Mantegne, dont il avoit été le prôneur. Il lui reprochoit de tomber dans la sécheresse en négligeant la nature pour se livrer uniquement à l'étude des statues antiques. Mantegne reconnut qu'il avoit mérité ce reproche, & sans abandonner l'antique, il consulta le modèle vivant. De Piles lui reproche cependant de n'avoir fait que joindre des têtes étudiées d'après nature à des figures peintes d'après le marbre. Le plus célèbre ouvrage de Mantegne est le triomphe de Jules-César, qu'il peignit à Mantoue, dans une salle du palais du Marquis de Gonzague. Ce tableau a été transporté en Angleterre dans le palais d'Hamptoncourt. La perspective y est exactement observée. André mandé à Rome par le Pape Innocent VIII, fut décoré, avant son départ, de l'ordre Chevaleresque, que lui donna le Marquis de Mantoue. Il peignit à Rome une petite chapelle du Belvedere avec un soin qui approche cet ouvrage de la miniature. Il a gravé plusieurs planches d'après ses dessins, & les Italiens l'ont regardé injustement comme l'inventeur de la gravure. *Voyez* l'article Gravure. Il est mort à Mantoue en 1517, âgé de 66 ans.

On doit le placer au nombre des premiers artistes qui ont bien disposé leurs figures; & qui les ont dessinées correctement. Ses tableaux sont très-rares. Le Roi de France en possède un seul qui représente la Vierge & l'Enfant-Jésus. Les deux têtes sont d'un caractère noble : les attitudes ont de l'élégance & de la simplicité, les plis des draperies tiennent de la roideur gothique, les couleurs ne sont point assez rompues, & le nud a de la sécheresse. L'exécution est du plus grand fini.

Son triomphe de Jules-César a été gravé par lui-même. Le Mantouan a gravé, d'après ce peintre, un Apollon tenant une lyre.

(*) Quelques auteurs l'ont fait naître à Mantoue : nous croyons qu'ils se sont trompés; mais nous avons suivi leur erreur dans l'article Gravure.

(4) Barthélémi de Saint-Marc, ou *Fra Bartholomeo*, de l'école Florentine, nâquit dans le territoire de Savignano, à dix mille de Florence, en 1469. Il apprit de Cosimo Roselli les principes de son art; mais il se forma surtout par la vue des ouvrages de Vinci, dont il fit une étude particulière. Des Madonnes qu'il peignit avec beaucoup de grace, commencèrent sa réputation, qu'il consomma par une fresque représentant le jugement dernier.

Son ame douce & tendre le portoit à la piété; son intime liaison avec le fameux Dominicain Savonarole, le rendit scrupuleux. Frappé des déclamations de ce prédicateur rigoriste, il profita d'un jour de carnaval où la jeunesse de Florence dansoit autour des feux de joie qu'elle avoit allumés dans la place publique, pour y apporter tous les tableaux, tous les dessins qu'il possédoit & qui offroient quelques nudités, & les faire dévorer par les flammes. Son exemple fut imité par les ardens sectateurs de Savonarole, & ce jour vit sacrifier à des scrupules religieux un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Mais Savonarole, chef du parti populaire de Florence, fut accusé de rébellion par les Grands; & comme il tonnoit contre les vices des prêtres & les excès d'Alexandre VI, il fut accusé d'hérésie par le Clergé. Barthélémi étoit au couvent des Dominicains, lorsqu'on vint arrêter son ami; il vit ou entendit le combat que les moines soutinrent contre les archers, & saisi de frayeur, il fit vœu d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique, s'il échappoit à ce danger. Il prit l'habit en 1500, à l'âge de trente-un ans, & passa quatre années sans s'occuper de son art, que pour faire les portraits de quelques Jacobins. Un voyage que Raphaël fit à Florence le rendit enfin à la peinture. L'artiste romain lui enseigna les ré-

gies de la perspective, & Fra Bartolomeo donna en échange à Raphaël de savantes leçons sur l'art de drapper & d'employer les couleurs.

Il avoit trop de douceur pour n'être pas timide & modeste. Etant allé à Rome, il fut tellement frappé du mérite de Raphaël & de Michel-Ange, qu'il n'osa entreprendre que deux tableaux d'une seule figure; l'un devoit représenter Saint-Paul, & l'autre Saint-Pierre; mais trop peu satisfait de lui-même, il laissa le dernier imparfait.

De retour à Florence & loin de ses émules, il reprit courage, & entreprit, pour différentes maisons de son ordre, des tableaux qui firent connoître que la vue de Rome avoit aggrandi sa manière. Pour ses figures drappées, on le comparoit à Raphaël; pour ses figures nues, on ne le comparoit qu'à lui même. Il fit un Saint Sebastien dont les formes étoient si belles, & les chairs si délicates, que les religieux crurent devoir le retirer de leur église parce qu'il faisoit sur les sens de quelques femmes de trop vives impressions.

Fra Bartolomeo ne se permettoit de rien peindre sans consulter la nature, & ne traçoit jamais aucune figure sur le paneau ou sur la toile sans avoir fait auparavant des cartons bien arrêtés pour les formes, les lumières & les ombres, seule manière peut-être d'atteindre à la grande perfection. Bien assuré des formes par ce premier travail, il pouvoit sans distraction s'occuper de la couleur & des opérations du pinceau. Nos moins habiles peintres mépriseroient aujourd'hui cette pratique qu'ils appelleroient timide; ce fut en général celle des plus grands maîtres; & il vaut mieux sans doute employer de timides précautions pour faire d'excellens ouvrages, que de faire hardiment des ouvrages médiocres.

On doit au Bartolomeo l'invention du mannequin à ressort dont il se servoit pour étudier & peindre les drapperies. Il découvrit le premier que sur une partie saillante, il ne doit y avoir ni plis fortement ressentis, ni aucune ombre qui semble la couper: il trouva le premier, la bonne manière de drapper & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe, & Mengs croit que ce fut lui qui apprit cet art à Raphael. Il peignoit d'une belle fonte, sa couleur étoit vigoureuse, son dessin étoit savant & pur, ses attitudes avoient de la grace & de l'élégance. Si sa carrière eût été plus longue, si ses talens n'eussent pas été gênés par les règles & les convenances monastiques, aucun peintre ne l'auroit peut-être surpassé. Il mourut à Florence en 1517 à l'âge de 48 ans.

Comme il n'a guere travaillé que pour des églises de Dominicains, les tableaux sont peu répandus. Le seul qui se trouve au cabinet du Roi représente une annonciation. On y voit huit figures, dont une qui représente une Sainte & qui est placée sur le devant, est tout-à-fait dans la manière de Raphaël. Ces figures sont petites, & le tableau entier n'a que 1 pieds 11 pouces de haut, sur 2 pieds 4 pouces de large.

Ch. Simonneau a gravé d'après ce peintre une Vierge écoutant un concert d'Anges.

(5) Albert Durer. Voyez l'article Ecole sous l'école Allemande.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1464 mort en 1564. Voyez sous l'ecole Vénitienne, article Ecole, ce qui concerne cet artiste. Quoi qu'il ait dit, ou qu'on lui ait fait dire que la peinture en huile ne convenoit qu'à des femmes, il est vrai cependant qu'il a fait un assez grand nombre d'ouvrages en ce genre. On rapporte même qu'il n'avoit encore aucune pratique de la fresque quand Jules II. lui ordonna de peindre la voute de la chapelle Sixtine: c'étoit le Bramante, son ennemi, qui pour le faire échouer, avoit conseillé au Pape de le charger de cet ouvrage. Michel-Ange fit venir de Florence plusieurs peintres qu'il crut capables d'operer d'après ses cartons; mais il fut obligé de faire abattre ce qu'ils avoient commencé, & de se charger seul de son travail, qu'il finit en vingt mois. Ce grand ouvrage consiste en neuf sujets de l'ancien testament; & plus bas sont des figures de Prophêtes & de Sybilles qui n'étonnerent pas moins par la fierté du dessin & des attitudes que par leur peu de convenance avec la sainteté du lieu. Daniel de Volterre fut chargé dans la suite de couvrir quelques unes de ces figures. Ce fut pour l'autel de cette même chapelle que, sous le pontificat de Paul III, le même artiste peignit son fameux tableau du jugement dernier.

Suivant M. Reynolds, après les productions de Raphaël, ce sont celles de Michel-Ange que les peintres doivent étudier: suivant M. Cochin, Michel-Ange, comme peintre, n'est pas pour les peintres l'objet d'une étude fort utile. » Ce » n'est pas, ajoute cet artiste, qu'il ne soit » très savant, & qu'on n'en puisse tirer parti par » un grand de manière, & pour ces figures » fictives d'Hercule & de Géans qu'on est quelquefois dans le cas de représenter: mais cette » manière est si outrée & chargée avec tant » d'excès, que ceux qui l'étudieroient trop, » courroient le risque de tomber dans un goût » tout-à-fait barbare. » Mengs ne pensoit pas autrement à cet égard; & quoiqu'autre fois on ait fait un mérite à Raphaël d'avoir cherché à se rapprocher du caractère de Michel-Ange, on a changé de sentiment dans la suite, & les ouvrages de Raphael qu'on estime le plus, sont

ceux où il s'est abandonné à son propre génie & à la douceur de son tempérament. Il est très probable que c'est l'influence des Florentins qui a dicté les éloges accordés à Raphaël lorsqu'il s'est efforcé de n'être plus lui-même.

De deux tableaux du cabinet du Roi qui portent le nom de Michel-Ange, l'un représentant David qui terrasse Goliath est de Daniel de Volterre; l'autre représentant la Vierge, l'enfant Jesus & Saint Joseph, est regardé comme douteux, & semble peu digne du maître auquel il est attribué.

La fameuse Léda qui fut placée à Fontainebleau étoit certainement un ouvrage de Michel-Ange. Un scrupule barbare a fait bruler ce tableau dont le sujet étoit trop librement traité. Il auroit suffi de ne le pas laisser exposé indifféremment à tous les regards.

On voit de Michel-Ange au palais-royal, une descente de croix, un Christ au jardin des olives, Ganymede enlevé par un aigle, & une sainte famille. Tous ces tableaux sont petits.

La Léda de Michel-Ange a été gravée en 1546 par Æneus Viccus. Un de ses cartons de Florence l'a été par M. Antoine; on appelle cette estampe, les *grimpeurs*. Son jugement dernier a été gravé plusieurs fois.

(7) TIZIANO VECELLI, *le Titien*, né en 1477, mort en 1576. Voyez ce qui le concerne sous l'école Vénitienne, article ECOLE. Il fut successivement élève des deux frères Gentil & Jean Bellin, que l'on peut regarder comme les Patriarches de l'école de Venise. Il fit sous eux assez de progrès pour les égaler bientôt, mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgion qui s'étoit fait une meilleure manière, il en reconnut le mérite, eut peu de peine à l'imiter, & fit des ouvrages qui furent attribués à son émule.

On remarque, dès la naissance de l'école Vénitienne, un procédé qui devoit donner aux peintres de cette école plus d'exécution, plus de pratique de la main, & même plus de couleur qu'à ceux des écoles Romaine & Florentine; mais qui devoit nuire à la grande correction & à la pureté des formes. Ce procédé des Vénitiens consistoit à peindre sur la toile ou sur le panneau, sans avoir préparé leur travail par aucun dessin; au lieu que les peintres de Rome & de Florence ne peignoient aucune figure sans en avoir fait des études dessinées, & sans en avoir arrêté sur des cartons les formes & la terminaison des ombres & des lumières. Le Titien suivit la pratique de son pays qu'ont malheureusement adoptée des écoles moins coloristes.

Ce fut sur tout par des portraits qu'il commença sa réputation & dans ce genre elle a été affermie par le temps. Il fit celui de notre Roi François I. lorsque ce prince étoit en Italie. Il fut mandé à Bologne par Charles Quint pour peindre cet Empereur. Le Pape Paul III. qu'il avoit déjà peint à Ferrare, l'appella à Rome pour le peindre une seconde fois. Ce dernier ouvrage est du genre des portraits qu'on appelle historiés: Le pontife y est représenté assis, s'entretenant avec le duc Octave & le cardinal Farnese. Ce fut pendant son séjour à Rome que le Titien fit son fameux tableau de Danaë, & c'est à l'occasion de cet ouvrage, que Michel-Ange avoua qu'on ne pouvoit mieux colorer que les Venitiens, mais qu'il étoit fâcheux qu'ils dessinassent si mal. Paul III. voulut donner au fils du Titien l'Evêché de Céneda; mais le père eut la modestie de ne pas croire son fils capable de remplir cette dignité.

Il fut encore chargé deux fois de faire le portrait de Charles Quint qui le fit chevalier de l'ordre de Saint Jacques. Le peintre travaillant un jour en présence de l'Empereur, laissa tomber un de ses pinceaux que le prince ramassa; & comme l'artiste se prosternoit en prononçant quelques mots d'excuse: « le Titien » mérite bien, lui dit Charles, d'être servi » par César ». Ce prince voulut que le portrait du Titien fut placé dans une espèce de frise, avec ceux de plusieurs illustres personnages de la maison d'Autriche.

Ce peintre passa plusieurs années en Allemagne. Il fit à Inspruch, sur une même toile, les portraits de Ferdinand Roi des Romains, de la Reine épouse de ce prince & de sept de leurs filles. Il reçut à Venise la visite de Henri III. & le pria d'accepter quelques uns de ses tableaux qui sembloient lui plaire. Le monarque accepta le présent du peintre, mais il ne se laissa pas vaincre en générosité.

En considérant seulement le Titien comme peintre, c'est-à-dire en n'ayant égard qu'à la couleur & au maniment du pinceau, il mérite sans restriction les plus grands éloges. Comme dessinateur, il mérite souvent des reproches. Comme peintre d'histoire, on l'accuse des plus choquans anachronismes; on ne lui pardonne pas de n'avoir point été assez scrupuleux dans le choix des formes, assez grand, assez noble dans ses expressions, assez poëte dans ses conceptions.

Il n'a pas été surpassé dans la peinture du paysage. « Ses sites, dit de Piles, sont composés » de peu d'objets, mais bien choisis; les formes » de ses arbres bien variées, leurs touches » légères, moëleuses, & sans manière; mais » ce qu'il a observé assez régulièrement, est » de faire voir dans ses paysages quelqu'effet » extraordinaire de la nature, lequel fait une » sensation piquante, & remue le cœur par sa » singularité & par sa vérité ».

Le Titien jouissoit de la plus haute considération dans sa patrie, & usoit noblement de la fortune qu'il avoit acquise par ses ouvrages. Les grands se faisoient un honneur de venir partager sa table; elle étoit splendide, & il la rendoit agréable par les charmes de son esprit. Il avoit une grande douceur de caractère, & ne parloit qu'avec la plus grande modération de ses rivaux ou de ceux qui croyoient l'être. A l'âge de 99 ans, il conservoit encore la vivacité de la jeunesse, & les saillies d'une imagination brillante. Il sembloit être encore éloigné de la fin de sa carrière, lorsqu'il fut attaqué de la peste. On lui fit de magnifiques obseques, quoique l'usage ne permit pas d'enterrer publiquement ceux qui périssent de cette affreuse maladie.

Il finissoit ses tableaux avec le plus grand soin; mais en les terminant, il cachoit par des touches hardies le travail qu'ils lui avoient couté: il quitta dans la suite cette manière pour en prendre une plus expéditive, plus heurtée, & qui ne produisoit son effet que de loin.

Quand sa vue se fut affoiblie par l'âge, il eut le foible des vieillards; celui de se croire capable de faire mieux que dans sa jeunesse. S'il lui tomboit entre les mains quelques uns de ses anciens tableaux, il entreprenoit de les retoucher & les gâtoit. Il a détruit ainsi quelques uns de ses anciens chef-d'œuvres. Ses élèves prirent le parti de le tromper pour sauver sa gloire: ils méloient dans ses couleurs de l'huile d'olive qui ne sèche pas, & quand leur maître croyoit avoir fini son travail, ils nétoyoient & enlevoient tout ce qu'il venoit de faire.

On ne doit pas imiter sans discrétion ce grand peintre dans cette lumière universelle qu'il se plaisoit quelquefois à répandre sur les corps de femmes, sans presque laisser aucune ombre qui les fit tourner. Souvent dans ses tableaux composés du plus grand nombre de figures, toutes les têtes sont belles de caractère, d'expression & de couleur; mais cette beauté ne s'élève pas jusqu'à l'idéal. Si son dessin n'est pas toujours correct, il a dumoins de la grandeur & offre ordinairement de la vérité & une aimable mollesse de chair. Il a peint quelquefois à fresque, & dans ce genre, sa couleur est excellente & presqu'aussi vigoureuse qu'à l'huile. Le maniment du pinceau est facile, haché de petites hachures & plein d'art & de goût.

Entre ses chefs-d'œuvre, on paroit s'accorder à préférer le tableau de Saint-Pierre, martyr, qui est à Venise, dans l'église des Dominicains de *san Giovanni e Paolo.* » Il est noirci » en beaucoup d'endroits, dit M. Cochin, & » par conséquent désaccordé: d'ailleurs il est » admirablement bien composé, de peu de figures pleines d'actions, dessinées de grand » caractère & avec une belle finesse de contour » & de détail. Le pinceau en est beau & bien » fondu. La couleur est en général fort belle: » cependant soit que ce soit l'effet du temps, » ou qu'en effet il ait été peint ainsi, les chairs » d'hommes semblent un peu trop rouges; à » moins qu'on ne veuille croire qu'il ait voulu » par là exprimer la colère de celui qui frappe » le saint, & de la frayeur dans les autres; » mais ces passions semblent ne devoir être exprimées que dans les têtes, car les autres » membres ne changent pas de couleur à ce » degré. Il y a en haut quelques enfans admirables pour le dessin, mais sur tout pour » la beauté & la vérité de la couleur. Le fond » est un paysage bien largement touché, d'un » beau choix & qui se grouppe bien avec les » figures. Il est fort noirci; mais on en voit » encore le *faire*, qui est d'un grand goût & » d'une belle facilité ».

Quelque soit la réputation de Rubens pour la couleur, on n'hésite pas à trouver le Titien encore plus vrai, plus admirable, plus magique dans cette partie. Les beaux ouvrages de son meilleur temps sont du plus beau pinceau & du plus parfait coloris. A ces qualités si estimables, il en joint un autre fort rare chez les coloristes; la vérité, la justesse & le caractère du dessin. Il a sur tout excellé dans l'imitation des femmes & des enfans.

Ses dispositions ne témoignent pas beaucoup de feu; mais on y remarque l'intelligence de donner aux figures des attitudes qui, simples & naturelles, laissent voir de belles parties. Ses têtes offrent une fidelle imitation de la nature, mais elles ne se font pas remarquer par la vivacité de l'expression. Souvent il a mal disposé les plis de ses draperies; mais il a su parfaitement imiter de belles étoffes.

Le Roi possède vingt-un tableaux du Titien, entre lesquels on compte sept portraits. Nous nous contenterons d'indiquer ici deux tableaux; le Christ porté au sépulcre & les Pélerins d'Emmaüs.

Le premier, au jugement d'un artiste, est un des plus beaux qu'ait produit le pinceau du Titien: il se distingue par la composition, la vérité des couleurs locales, la belle touche & la grande manière. On sent dans le corps du Christ l'affaissement & la pesanteur des membres qui n'ont plus de soutien.

On admire dans le second la beauté du coloris & la conduite des lumières. On croit que le Pélerin qui est à droite du Sauveur représente Charles Quint; la Page, Philippe II. & l'autre Pélerin, le Cardinal Ximenès.

Le beau tableau de Jupiter & Antiope, après avoir échappé deux fois aux flammes & avoir été un peu endommagé par le feu, tomba entre les mains d'un peintre ignorant qui le gâta encore

plus en voulant le nétoyer. Il a été rétabli par Antoine Coypel.

Le tableau des Pélerins d'Emmaüs a été gravé par Ant. Masson. Cette estampe célèbre est connue dans le commerce sous le nom d'estampe à la nape. Une Vierge avec l'enfant Jésus a été gravée par Corn. Bloemaert; Saint Jérome, par Corn. Cort; la Danaë & la Vénus de Florence par M. Strange. Van-Dyck a gravé lui-même le portrait du Titien avec sa maîtresse.

(8) Georges Barbarelli, dit le *Giorgione*, de l'école Florentine, naquit au bourg de Castel-Franco, dans la Marche Trevisane en 1478. Un peu plus jeune que le Titien, & placé comme lui chez les Bellini, il fit plus vite des progrès, devint un modèle pour ce grand peintre, & est même compté au nombre de ses maîtres, quoiqu'il ne fût en effet que son condisciple & son ami. Ce qui lui procura des succès plus rapides, c'est que non content de recevoir des leçons des Bellini, il étudia profondément les ouvrages de Léonard de Vinci. Ce fut dans les tableaux de ce maître, qu'il apprit l'art de noyer les teintes les unes dans les autres, de donner plus de relief aux figures, de bien ménager les jours & les ombres, d'accorder ensemble par des passages les plus fortes couleurs, & de leur conserver cette vivacité & cette fraîcheur qui font le plus grand attrait de la peinture. Il eut la foiblesse de se brouiller avec le Titien, quand il vit que celui-ci tiroit un grand parti de la vue de ses ouvrages. Il donnoit un grand relief & une force admirable aux objets qu'il traitoit, sa couleur étoit harmonieuse, & son *faire* de la plus grande franchise. Il semble qu'on voye couler le sang dans les chairs de ses figures. Son travail étoit facile, & il le cachoit sous une belle fonte de couleurs. A la force il joignoit la suavité, & se plaisoit à employer dans les carnations des teintes tirant sur le brun. Il avoit une science bien utile aux peintres; celle de prévoir & de prévenir l'effet du temps sur les couleurs. Sa manière de dessiner étoit grande, mais incorrecte.

Le Giorgion a fait beaucoup de portraits; il excelloit dans la manière de les disposer & de les ajuster. On admire le tour & la mollesse qu'il savoit donner aux cheveux. Il a fait peu de grands tableaux, si l'on excepte des fresques peintes en dehors des édifices, & qui ont été détruites par le temps. Ce peintre joignoit à l'art dont il faisoit profession, d'autres talens agréables; il chantoit bien, & jouoit de plusieurs instrumens : mais ces distractions ne nuisoient point à ses études pittoresques. Il eût fait, sans doute, encore de nouveaux progrès, si la mort ne l'avoit pas arrêté à la fleur de l'âge. Il mourut à Venise en 1511, âgé de trente-trois ans.

Le Roi possède sept tableaux de ce maître. On distingue entr'eux la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, d'une grande force de couleur & bien conservé : le portrait de Gaston de Foix, ouvrage dont l'idée est singulière; Gaston est assis dans un appartement rempli de glaces qui toutes réfléchissent son portrait : un concert champêtre, dans lequel on trouve la force & le suave, la fierté du pinceau, la facilité du travail, & beaucoup d'intelligence par l'accord du tout ensemble.

Entre les estampes faites d'après ce maître, nous nous contenterons de citer le portrait du Dante par Vorsterman, un buste de Saint-Marc l'évangéliste, par le même, l'innocence de la vie pastorale, par Nic. Dupuis.

(9) Raphael Sanzio. Voyez sous l'école romaine ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole. Il avoit acquis, sous le Pérugin, toute l'habileté qu'il pouvoit puiser dans cette école, & les tableaux qu'il fit à Sienne & à Pérouse passèrent pour des ouvrages de ce maître : mais il entendit parler des cartons de Léonard & de Michel-Ange, & courut aussitôt à Florence. Ce fut là qu'il changea sa manière, en voyant les ouvrages de ces deux peintres, & ceux de Fra-Bartolomeo. Rappellé dans sa patrie par la mort de ses parens, il n'eut pas plutôt arrangé ses affaires de famille, qu'il retourna étudier encore les ouvrages de Léonard. Tant de zèle devoit faire prévoir ce que seroit bientôt cet artiste.

Appellé à Rome par le Bramante, son oncle, fameux architecte, & présenté au Pape Jules II, il fut dès-lors employé à décorer le Vatican de ses ouvrages. Le premier de ses tableaux fut celui de la Théologie; il n'avoit pas encore fait de si grand ouvrage, & l'on y reconnut encore quelque chose de la sécheresse qu'il avoit contractée chez le Pérugin. C'est du moins le jugement que l'on porte de cet ouvrage, quand on le compare à ceux qui dans la suite sortirent du même pinceau : mais dans le temps, il fut trouvé si parfait, que le pape fit détruire toutes les autres peintures du Vatican pour les faire remplacer par des tableaux de Raphaël. Le peintre se montra bien digne de cette confiance, quand, pour second essai, il fit l'un de ses chefs-d'œuvre les plus célèbres; l'école d'Athènes.

Est-il vrai qu'il dût de nouveaux progrès à l'infidélité du Bramante, qui l'introduisit secrètement dans la chapelle Sixtine que peignoit Michel-Ange? Ce conte n'a-t-il pas été imaginé par la jalouse malignité des Florentins? Raphaël connoissoit déjà la manière de Michel-Ange, puisqu'il avoit été l'étudier à Flo-

» apportiez à le copier avec exactitude, vous » ne pourrez jamais arriver à le rendre avec » une justesse parfaite. Vous sentirez toujours » que vous n'avez pas véritablement saisi le » simple & le noble de ses contours & de » ses formes, & que vous êtes resté au dessous. Il est l'égal de la nature à cet égard, » on n'est satisfait de ce qu'on a copié d'après » elle & d'après lui, que lorsque l'original » est absent.

» On peut n'étudier ce peintre qu'avec le » crayon; sa couleur & sa manière de peindre » n'ont rien de fort instructif.... Je vous » exhorte à dessiner avec grand soin les belles » têtes des Anges de l'Héliodore battu de » verges.... L'école d'Athenes, la dispute » du Saint-Sacrement, & quantité d'autres » morceaux vous présenteront un grand nombre de belles têtes: il faut toujours préférer celles qui ont de la noblesse & de » la grace, à celles qui n'offrent que des expressions violentes.... Il y a de belles » têtes dans la bataille de Constantin; mais » à quoi sert, comme font plusieurs, de dessiner des études de têtes de chevaux de ce » tableau? N'est-il pas visible qu'elles sont » maniérées, & qu'elles ne ressemblent pas » véritablement à cet animal? On apprendroit » beaucoup plus en employant ce même temps » à dessiner une tête de cheval d'après nature.

» D'autres étudians se sont occupés, pendant » des intervalles de temps considérables, à » dessiner, grand comme le tableau, d'après » Raphaël, des grouppes entiers avec les draperies. Cette étude est sans doute bonne à » quelques égards;.... Mais il n'y faut pas » sacrifier trop de temps. De si grands dessins » en consomment beaucoup, dont la plus grande » partie se passe à ne faire que manier le » crayon.... Ce qu'il ne faut pas négliger, » c'est de prendre des croquis saisis avec esprit, de la souplesse & de la grace de ses » figures, aussi bien que de ses draperies. » On peut s'en rapporter aux estampes gravées » d'après ce maître sur la composition générale » de ses tableaux; mais il en faut dessiner » soi-même rapidement l'ensemble, l'esprit & » le beau jet des draperies, afin que ces choses » restent pour jamais dans la mémoire, & nous » servent d'inspiration. Il faudra même étudier » par des dessins finis, mais d'une grandeur » médiocre, quelques unes de ses figures » drapées, telle que certain vieillard qui est » au bas du tableau de la transfiguration. Ce » maître exécutoit ses draperies, & formoit ses » plis d'une manière rendue, qui est admirable & excellente à imiter.

Quoique depuis Raphaël on ait peint d'une manière plus moëleuse, & qu'on ait mis dans le faire plus de ce que les modernes appellent du goût, on ne peut nier que Raphaël peignoit bien, avec beaucoup de propreté & un très grand fini. On doit même avouer que, dans ses derniers temps, il se formoit un bon genre de couleur. Il dessinoit plusieurs fois, pour une même figure, des extrémités & des morceaux de draperies.

Il n'est point d'Artistes, il n'est point d'ouvrages sans défauts; mais Raphaël excelloit dans les grandes parties de l'art; & le Carrache, excellent juge, a prononcé qu'il n'avoit que les plus petits défauts.

Entre les tableaux de ce maître qui sont au cabinet du Roi, on doit distinguer, 1° le silence de la Vierge: la tête qui est de la plus grande beauté, respire en même temps la noblesse & la douceur, 2° La sainte famille, qui offre d'autant plus de beautés, qu'on la considère avec plus d'attention, 3° le saint Michel victorieux du démon, tableau de la plus haute poésie, & de la plus grande élégance de dessin. La tête de Saint-Michel, vraiment angélique, douce & terrible à la fois, est de la plus sublime expression. 4°. Le portrait de Jeanne d'Arragon Reine de Sicile, dont la tête seule est de la main de Raphaël, & cette tête est d'une bellecouleur.

Entre les estampes gravées d'après Raphaël par Marc-Antoine, la plus célèbre est le massacre des Innocens. Embarrassé par le trop grand nombre de pièces, je ne citerai d'ailleurs ici que la sainte famille du cabinet du Roi gravée par Edelinck, le saint Michel du même cabinet par Rousselet, la transfiguration & les cartons d'Hamptoncourt par Dorigny. On grave à présent les tableaux du Vatican, dont il a déja paru plusieurs beaux morceaux.

(10) Jean-Antoine Regillo, dit le *Pordenon*, de l'école Vénitienne, naquit au bourg de Pordenone dans le Frioul, en 1484: son véritable nom étoit Licinio, mais il le changea en celui de Regillo, lorsque l'Empereur l'eut fait chevalier. Il reçut à Udine les premiers principes de son art; & dut ses progrès à la liaison qu'il forma à Venise avec le Giorgion. Il ne tarda pas à exciter l'envie du Titien, & dans la crainte de recevoir quelqu'insulte de ce rival, il ne quittoit pas même l'épée pour travailler. Sa réputation ne s'arrêta pas à Venise & à Mantoue qu'il enrichissoit de ses tableaux; elle alla jusqu'en Allemagne où il fut mandé par l'Empereur Charles-Quint. La façade d'une maison de Venise qu'il décora d'une fresque, fit tant de bruit que Michel-Ange entreprit le voyage de cette ville pour voir cet ouvrage, & il avoua que les éloges qu'on en avoit faits n'étoient point exagérés. Le Pordenon réussissoit également à fresque & à l'huile,

& joignoit un bon goût de dessin au mérite de Giorgion pour la couleur. Son exécution étoit belle & facile, & ce talent lui est commun avec tous les bons peintres de son pays. Comme le Gorgion, il donnoit beaucoup de force & de relief à ses figures. Il mourut à Ferrare en 1540; on soupçonna qu'il avoit été empoisonné par des personnes jalouses de la faveur que le Duc lui accordoit.

Le Roi n'a que deux tableaux de ce maître; un Saint Pierre & un portrait. C'est assez pour reconnoître la fierté de sa touche, le beau caractère de son dessin, la force de sa couleur, le moëlleux de son pinceau, & la beauté des effets qu'il savoit ménager.

A. Zucchi a gravé d'après ce maître plusieurs tableaux représentant des Saints.

(11) Dominique Beccafumi, dit *Micarino*, de l'école Florentine, né dans un village voisin de Sienne en 1484. Il est du nombre de ceux que leurs dispositions pour les arts ont arrachés aux occupations rustiques. Fils d'un berger, il gardoit les moutons confiés à son père, & charmoit l'ennui de cette occupation en traçant des figures sur le sable. Ces premiers essais du jeune Beccafumi furent remarqués par un bourgeois de Sienne qui lui donna une retraite & le fit instruire dans les principes du dessin.

Beccafumi copia d'abord les tableaux du Pérugin; il alla ensuite à Rome où il choisit pour objets de ses études les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël; de retour dans sa patrie, il reçut les leçons d'un peintre aujourd'hui peu connu, qui se nommoit *Sodoma L'avechelli*. Le prince Doria goûta ses talens, le conduisit à Gênes & lui fit faire plusieurs tableaux. Cet artiste avoit de la correction, de la facilité, un bon goût de composition, & une manière de draper qui tenoit de celle de Raphaël. Il peignoit bien en huile & en détrempe; mais ce qui contribua le plus à sa réputation fut le pavé de la grande église de Sienne, & c'est cet ouvrage qui nous a engagés à parler du Beccafumi.

Ce pavé est une espèce de mosaïque en clair-obscur: deux sortes de pierres y ont été employées: les unes blanches pour les lumières, les autres d'une couleur obscure ou de demi-teinte pour les ombres. Mais comme ces deux teintes uniformes n'auroient pas suffi pour donner à l'ouvrage la force, l'union, le relief & la rondeur, on y traçoit des hachures profondes, qui etoient ensuite remplies de poix noire, ou d'une sorte de mastic dont cette poix faisoit la base. Ce genre de travail, qui n'est plus en usage, & qui tenoit beaucoup de la peinture *al sgrafitto*, avoit été inventée en 1356 par un peintre de Sienne nommé Duccio; mais ce fut le Baccafumi qui lui donna toute la perfection qu'il étoit capable de recevoir. Cet artiste industrieux a aussi gravé en bois, au burin, en demi-teinte, a sculpté en marbre, & jetté des ouvrages en bronze. Il est mort dans sa patrie en 1549, à l'âge de soixante-cinq ans.

Il a gravé au burin le portrait du Pape Paul III; en bois, un Saint Jérôme en prieres, & en demi-teinte un Saint Pierre debout.

(12) Sebastien de Venise ou Fra Bastiano del Piombo, de l'école Vénitienne. On ignore le véritable nom de ce peintre; il dut son sur-nom à l'office de Scelleur dans la chancellerie que lui donna le Pape Clément VII en lui faisant prendre l'habit religieux.

Cet artiste naquit en 1485, s'occupa de la musique dans sa première jeunesse, prit ensuite des leçons de peinture sous les Bellin, & quitta leur école pour entrer dans celle du Giorgion. Appelle à Rome par un riche banquier nommé Chigi, il peignit à fresque un Polyphême dans le palais de ce financier, où Raphaël avoit peint l'histoire de Galatée.

Michel-Ange étoit jaloux de Raphaël; il crut pouvoir lui opposer un rival redoutable, s'il parvenoit à se lier avec Sébastien, & à guider, pour la partie du dessin, ce peintre qui avoit pris dans l'école de Giorgion une couleur vigoureuse & séduisante. Sébastien qui avoit aussi l'orgueil d'être jaloux de Raphaël, se laissa facilement attirer dans le parti de Michel-Ange, & dès lors ses tableaux furent célébrés avec autant d'excès que d'affectation par ce grand artiste. Michel-Ange ne se contenta pas de le louer; on croit qu'il traça lui-même de sa main le Christ mort que peignit Sébastien, & que celui-ci n'eut que la peine de le colorer. On en dit autant d'une chapelle qu'il peignit à San Pétro in Montorio & qui acheva sa réputation. Mais l'union de ces deux artistes n'étoit pas sans inconvénient; le Vénitien gêné par le trait du Florentin qu'il devoit suivre, perdit cette liberté qui est nécessaire aux coloristes, tomba dans une manière froide & léchée, & par ce défaut, devint peu propre à servir la jalousie de Michel-Ange.

Il peignit encore, sur le dessin du même artiste, une résurrection du Lazare en concurrence avec Raphaël qui peignoit la transfiguration; mais il ne fit par sa defaite qu'ajouter à la gloire du vainqueur. On se contenta de rendre justice au coloris du vaincu.

Michel-Ange, après la mort de Raphaël, n'eut plus les mêmes raisons de ménager Sébastien; celui-ci eut l'imprudence de contrarier l'impatient Michel-Ange. Ils se brouillerent, & Sébastien, à qui son office du plomb procuroit une fortune honnête, quitta la peinture pour la poësie.

Il avoit toujours été lent, irrésolu, paresseux, & avoit toujours eu beaucoup de peine à terminer un ouvrage. Le genre du portrait qui n'exige pas d'invention, étoit celui qui lui convenoit le mieux & dans lequel il eut les succès les plus incontestables. Il avoit trouvé le secret de conserver la vivacité à la peinture en huile sur les murailles, en soutenant les couleurs par une composition de poix, de mastic, & de chaux vive. Quoique ce ne fût point un artiste sans merite, il seroit tombé dans l'oubli s'il n'avoit pas été l'instrument de l'envie d'un homme célèbre. Il mourut à Rome en 1547, âgé de soixante & deux ans.

Hollar a gravé d'après le Frà Bastiano le portrait de Vittoria Colonna.

(13) André-Del Sarto, de l'école Florentine, né à Florence en 1488. Son nom de famille étoit *Vannuchi*; celui de Sarto lui fut donné parce qu'il étoit fils d'un tailleur. Il dut moins ses talens aux leçons des maîtres dont il fréquenta les écoles, qu'à l'étude qu'il fit des ouvrages de Léonard de Vinci & de Michel-Ange. Il chercha la grace du premier, & la douceur de son tempéramment suffisoit pour lui faire éviter l'exagération du second. Sa modestie nuisit à sa fortune; il savoit faire de bons ouvrages, mais il ne savoit pas les bien faire payer. Le morceau qui décida surtout sa réputation fut une sainte famille qu'il peignit à fresque sur une des portes du cloître des freres Servites de l'annonciade; on admiroit dans cette peinture le dessin, la composition, la couleur, & l'artiste qui avoit produit ce chef-d'œuvre, ne reçut pour recompense qu'un sac de bled. Un voyage à Rome, & l'examen qu'il y fit des ouvrages de Raphaël & des antiques perfectionnerent son talent sans améliorer sa fortune.

C'étoit le temps où François I cherchoit à se procurer des tableaux des meilleurs peintres d'Italie. Un Christ mort qu'André fit pour ce Prince, reçut en France les éloges qu'il méritoit; André, misérable dans sa patrie, conçut le desir de venir chercher une meilleure fortune auprès d'un souverain qui récompensoit magnifiquement les arts. Ses desirs furent satisfaits: il fut mandé en France, où il avoit soutenu par un second ouvrage l'idée favorable qu'il avoit inspirée. Défrayé de son voyage & de toutes ses dépenses pendant son séjour, logé, meublé, bien payé de ses tableaux, encouragé par des gratifications, goûté du Prince, applaudi des courtisans, admiré pour ses talens pittoresques, chéri pour les agrémens de sa conversation, il pouvoit être heureux, s'il n'eût pas regretté son pays & son épouse. Il prétexta des affaires domestiques qui exigeoient sa présence dans sa patrie, promit d'être bientôt de retour, de ramener sa femme avec lui, & de rompre tous les liens qui l'attachoient à la Toscane. L'office d'acheter pour le Roi en Italie des tableaux & des statues, lui fit obtenir aisément la permission de s'absenter, & le Prince lui confia une somme considérable pour payer les morceaux qu'il jugeroit dignes d'être envoyés en France. Mais rendu à ses amis & à son épouse, André oublia les soins de l'avenir, ses engagemens, & même les dévoirs de la probité, & eut l'imprudence de dépenser en fêtes & en plaisirs, non-seulement ses épargnes, mais l'argent même qu'il n'avoit reçu que pour en rendre compte. Il trouva dans la misère la peine de sa faute, & mourut de la peste à Florence, en 1530, à l'âge de quarante-deux ans.

Quelques personnes ont pensé que si le Sarto avoit fait à Rome un plus long séjour, il auroit égalé les plus grands maîtres de l'art. Je croirois plutôt avec Félibien que ce peintre fut tout ce que lui permettoit d'être son caractère personnel. Il n'a pas mis dans ses ouvrages toute l'élévation de Raphaël, parce que cette élévation n'étoit pas dans son ame; il n'a pas mis dans ses expressions la même variété, parce qu'il n'avoit pas l'exquise sensibilité de ce grand peintre; il lui est inférieur dans les conceptions, parce qu'il n'avoit pas le même génie. La nature a prescrit aux hommes qui cultivent les lettres & les arts, des limites qu'il ne leur est pas donné de franchir.

André avoit une bonne couleur, quoiqu'on lui reproche quelquefois une teinte générale trop rouge, quelquefois des demi-teintes d'un gris verdâtre ou noirâtre. Il peignoit d'un pinceau très-moëlleux, & cette qualité d'exécution étoit rare de son temps, parce qu'on étoit encore peu éloigné de l'époque où l'on avoit abandonné la secheresse gothique. Son dessin avoit de la grandeur sans exagération, mais quelquefois un peu de manière. On compte au nombre de ses chefs-d'œuvre les sujets de la vie de St. Philippe Benizi, qu'il a peints à l'Annonciade de Florence; les têtes y ont une grande vérité & un bon caractère; on y remarque des parties bien drapées, mais on trouve la composition un peu froide & trop peu liée. On remarque souvent dans ses ouvrages des couleurs de draperies rouges d'une extrême fraicheur & d'une très-grande beauté, qui semblent lui être particulières. Son fameux tableau de la *Madonna del Sacco*, celui qu'il fit, dit-on, pour un sac de bled, est peint à fresque. « Il est, dit M. Cochin, d'une grande » beauté, composé & drapé de très-grande » manière, bien peint, d'une façon large, & » très-bien exécuté. Il est peint par hachures, » mais qu'on voit à peine; les plis des drape» ries sont bien formés & délicatement brisés; » la couleur en est bonne, les têtes en sont

» belles; il semble cependant que la tête de » la Vierge soit plus jolie que belle, & que » l'Enfant-Jésus ait les jambes trop écartées ». Le Saint-Joseph est appuyé sur un sac qui a donné son nom au tableau. On prétend que le peintre a voulu témoigner par cet accessoire la sorte de payement qu'il avoit reçu de son ouvrage.

André réussissoit parfaitement dans le portrait par la vérité des traits, le moëlleux du pinceau, la beauté du coloris.

Il avoit le talent de copier de manière à tromper non-seulement les plus habiles connoisseurs, mais les artistes même qui avoient travaillé à l'original. Sur sa copie du portrait de Léon X peint par Raphaël, voyez l'article Copie.

Le Roi possède quatre tableaux de ce peintre. Le Tobie, dit un habile artiste, soutient la réputation d'André par le beau pinceau & par le mérite des têtes. La charité est du même *faire*. « La planche sur laquelle étoit peint » ce tableau, dit M. Lépicié, étoit entièrement » vermoulue, & bientôt l'ouvrage entier se» roit tombé en poussière. Le Marquis de Ma» rigny, alors Directeur-Général des bâtimens, » pensa qu'on pourroit lui redonner la vie, » en faisant usage du secret du sieur Picault, » qui a trouvé le moyen d'enlever la couleur » des tableaux peints sur bois, & de la trans» porter sur une toile. Le tableau fut remis au » sieur Picault : il eut ordre d'y travailler, » & la restauration s'est faite avec un succès » étonnant; car le tableau est actuellement sur » toile, sans qu'on puisse s'appercevoir de » l'opération en aucun endroit : il n'a souffert » la moindre altération ni dans la partie du » dessin, ni dans celle de la couleur. «

La figure principale de ce tableau est noble & d'une grande manière; mais pour bien connoître tout le mérite d'André del Sarto, il faut le voir à Florence, où sont ses ouvrages capitaux.

Le portrait d'André del Sarto, peint par lui-même, a été gravé par Th. Cruger; la Madonna del Sacco l'a été par Grégori.

(14) Jean-François Penni, de l'école de Florence, né dans cette ville en 1488. Il fut surnommé *il fattore*, parce qu'il faisoit les affaires de Raphaël, qui avoit pour lui une tendresse paternelle, & qui l'institua un de ses héritiers. S'il ne peut être compté entre les grands maîtres, il fut du moins un artiste d'un grand talent & d'une habileté très-variée. Il traitoit bien le genre de l'histoire, celui du portrait, le paysage qu'il enrichissoit de fabriques agréables. La peinture à fresque, à l'huile, en détrempe lui étoient également familières. Raphaël l'employoit utilement, surtout aux frises & aux cartons des tapisseries. Après la mort de ce maître, il fut chargé d'achever avec Jules Romain les peintures commencées au Belvedere, & peignit au Vatican la salle de Constantin sur les dessins de Raphaël.

Il se fit un grand honneur par la manière dont il conserva, dans ces travaux, le caractère du maître qui en avoit formé le projet, & il soutint ensuite sa réputation par les ouvrages dont il décora différentes églises de Rome.

C'étoit pour François I que Raphaël avoit entrepris le tableau de la transfiguration : ce fut pour le même prince que Penni en fit une copie : mais nous étions destinés à n'avoir pas même une excellente copie de ce célèbre original. Penni fut mandé à Naples par le Marquis del Vasto, à qui il vendit cet ouvrage. Il mourut dans cette ville en 1528, âgé de quarante ans. Quoiqu'il se fit une étude d'imiter le caractère de Raphaël, son maître, il ne put dépouiller celui de son pays. C'est ce qu'on reconnoît à son goût un peu trop gigantesque, & à sa manière trop peu gracieuse, & qui a même de la sechéresse.

N. le Sueur a gravé en clair-obscur, d'après J. F. Penni, les Egyptiens submergés au passage de la Mer Rouge.

(15) François Primatici ou *le Primatice*, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1490 de parens nobles. On l'appelle quelquefois Saint-Martin de Bologne, parce que François I lui donna l'abbaye de St. Martin de Troyes. Après avoir pris des leçons d'Innocenzio da Immola, peintre estimé, & de Bagna Cavallo, élève de Raphaël, il eut pour dernier maître Jules-Romain.

Il fut appellé en France en 1531, par François I, qui avoit demandé un habile peintre au Duc de Mantoue, & s'accorda mal avec le Rosso, ou Maître Roux qui y étoit avant lui. C'étoit la jalousie qui divisoit ces deux artistes. Il fut envoyé par le Roi en Italie, pour acheter ou faire mouler des antiques, & pendant son absence, la mort le délivra de son rival. Il rapporta en France cent-vingt-cinq figures antiques, un grand nombre de bustes, & les creux de la Vénus de Médicis, du Laocoon, de la Vénus endormie, connue sous le nom de Cléopâtre, de plusieurs figures très-célèbres, & de toute la colonne trajane. Le Roi lui confia l'intendance des bâtimens, place qui n'auroit jamais dû être occupée que par des artistes, qui auroit excité entre eux l'émulation, & qui seroit devenue la récompense de ceux qui l'auroient emporté sur leurs rivaux.

C'est le Primatice & le Rosso qui ont apporté de Rome en France le vrai goût de la peinture, & qui ont corrigé la manière des artistes de la nation. Leurs principaux ouvra-

ges sont à Fontainebleau. Le premier étoit bon compositeur, avoit une touche légère, un bon ton de couleur, & montroit de la science dans les attitudes qu'il donnoit à ses figures; mais il cherchoit trop à expédier pour ménager la correction & se tenir dans les bornes du naturel. Il devint maniéré, comme tous ceux qui négligent la nature pour se livrer à la pratique.

Il étoit en même temps peintre & architecte. Le château de Meudon & le tombeau de François I ont été élevés sur ses dessins.

L'abbaye dont il étoit pourvu lui fournissoit le moyen de vivre avec grandeur; mais il se faisoit pardonner sa fortune par ses libéralités envers les artistes qui le secondoient dans ses travaux. Il est mort à Paris en 1570, à l'âge de quatre-vingt ans.

Antoinette Stella a gravé, d'après le Primatice, un plafond représentant Jupiter sur l'Olympe, entouré de tous les dieux. Les vertus cardinales qu'il a peintes à Fontainebleau, ont été gravées par Ant. Fanthzzi.

(16) Giulio Pippi est plus connu sous le nom de Jule Romain, & ce nom apprend assez à quelle école il appartient. Il naquit à Rome en 1492. On ne connoît point ses parens, ce qui peut faire supposer qu'il étoit d'une naissance obscure; les hommes distingués par les talens peuvent illustrer leur postérité; mais ils ne reçoivent aucune illustration de leurs ancêtres: ils sont eux-mêmes les auteurs de leur noblesse, & n'ont d'autre titre à produire que leurs succès

Placé dans l'école de Raphaël, Jules devint le plus célèbre disciple de ce grand maître, qui le fit cohéritier de ses biens avec le Penni. Tant que son maître vécut, il confondit ses talens avec ceux de ce grand peintre, & ne fit rien de lui-même: ce ne fut qu'après la mort de Raphaël qu'on pût reconnoître le véritable caractère de son talent. On vit alors qu'il avoit un esprit élevé, une tête poëtique, de grandes conceptions, un dessin correct, mais maniéré dans certaines parties, surtout dans les extrémités. Il montra plus de feu que son maître, ou plutôt il ne craignit pas de se livrer à une fougue imprudente, qui ne lui permettoit pas d'étudier & de respecter les vérités de la nature, qui le forçoit de produire, sans lui laisser ce repos de l'ame, ce calme heureux pendant lequel elle s'occupe de la perfection. Son dessin dûr & sévère étoit ennemi de ces graces qui avoient prodigué leurs faveurs à Raphaël; ses demi-teintes étoient noires, ses chairs tiroient sur un rouge de brique. Ses têtes, ses draperies manquoient de variété. Mais ces defauts étoient réparés ou balancés par une grande fécondité d'imagination, par toute l'érudition qui peut être convenable à un artiste, la science de l'histoire, celle de la mythologie, de la perspective, &c. La nature sembloit l'avoir surtout destiné à traiter des sujets terribles ou gigantesques.

Il quitta Rome sous le pontificat d'Adrien VI qui ne protegea point les arts; il la quitta une seconde fois pour se soustraire à la punition dont il fut ménacé, lorsqu'il eut fait les dessins obscènes que grava Marc-Antoine, & qui sont connus sous le nom de postures de l'Aretin. Il chercha alors un asyle à Mantoue, & comme il possédoit bien l'architecture civile & militaire, il fortifia cette ville, & y fit construire sur ses dessins le fameux palais du T, ainsi nommé, parceque le plan ressemble à cette lettre de l'alphabet. Il fut l'architecte & le peintre de ce bâtiment.

Sa fortune commencée à Rome, s'accrut à Mantoue par les liberalités du Prince. Il se fit bâtir dans cette ville une maison qu'on pouvoit regarder comme un Palais, & y forma un très-riche cabinet d'antiques. Il alloit retourner à Rome pour y remplir la place d'architecte de la basilique de S. Pierre, lorsqu'il mourut en 1546, âgé de cinquante-quatre ans.

Mengs observe que Jules Romain joignoit à une manière extrêmement dure & froide, un pinceau fort timide, lisse & léché; qu'en cherchant à imiter le goût grave & expressif de Raphaël, il tomba dans le noir & que ses figures ont une expression théatrale & affectée.

Pour mieux caractériser cet artiste, nous croyons devoir rapporter les détails dans lesquels est entré M. Cochin sur les principaux ouvrages que ce peintre a laissés à Mantoue.

» L'architecture du palais du T est fort » belle, dit-t-il, à la façade & dans la cour. » Toutes les peintures sont de Giulio Romano. » Dans une grande chambre on voit la chûte » des Geans : ces geans ont plus de quinze pieds » de proportion. En haut sont tous les dieux » & le trône de Jupiter. La composition est » de figures d'un beau choix & les grouppes » sont assez bien liés; le dessin en est d'un ca» ractère fort grand, quoique plein d'incor» rection. Les têtes sont, pour la plupart, d'une » grande beauté de caractère & de belles » formes: cependant il y a peu de finesse dans » le dessin, & beaucoup de manière dans les » formes; elles sont outrées (1): les expressions

(1) « Malgré le secours des conseils & des exemples de » Raphaël, d'ailleurs le même artiste, la plupart de ses » élèves sont tombés dans la bizarrerie. Leurs contours ont » du grand, mais ce sont des membres tortueux; de gros » muscles qui, à la vérité, sont bien à leur place & » dans leur action, mais outrés & sans les adoucissemens

» en font fortes. Il n'y a point d'effet de lu» mière ou très-peu, & la couleur est rouge » dans les figures d'hommes.

» Dans l'autre aile du bâtiment, on voit » une chambre toute peinte de grands morceaux, » mêlés de plus petits en plafonds & raccourcis. » On y admire un bon caractère de dessin, & rien « de plus: il s'y trouve quantité de choses » mal dessinées. Les plafonds sont d'un raccourci » très-hardi, mais peu gracieux & d'une cou» leur désagréable : ce sont des sujets allégo» riques de l'Amour, de Bacchus, & autres.

» Dans la galerie du palais Ducal, les mor» ceaux les plus beaux & les plus dignes de » Jules Romain son celui du milieu, l'assem» blée des Dieux, celui d'Apollon conduisant » son char, celui de l'Aurore & ensuite une » figure d'homme couronné de lauriers & te» nant une palme. Les éventails des bouts de la » galerie ont aussi des beautés, de même qu'une » figure debout près du plafond de l'Aurore. » On voit dans ces morceaux une grande ma» nière de dessiner & de draper; ils sont peints » avec hardiesse & fermeté; les têtes sont de » grand caractère & de belles formes; les figures » d'un beau choix en particulier, mais peu » grouppées. Le plafond de l'Aurore fait beau» coup d'effet. Les quatre chevaux vus en » dessous sont pleins d'action & de feu; la figu» re du soleil est bien dessinée. Il y a néanmoins » beaucoup de ces figures mal dessinées & très » incorrectes. Si l'on y voit plusieurs belles « têtes, il y en a aussi beaucoup qui ne sont pas » ensemble. En général, ce qu'il y a de beau » ne consiste que dans la manière & dans la » belle forme : mais à la vérité c'est une des » plus belles parties de l'art que cette grandeur » de caractère : du reste, la couleur est mau» vaise & il y a peu d'effet.

Un autre artiste a trouvé la véritable cause des défauts de Jules Romain. Il semble, dit Lépicié, que Jules Romain n'ait été occupé que de la grandeur de ses pensées poëtiques, & que pour les exécuter avec le même feu qu'il les avoit conçues, il se soit contenté d'une pratique de dessin dont il avoit fait choix & qui lui faisoit abandonner la variété & la vérité qu'il auroit puisées dans la nature. L'abondance de son génie lui a fait souvent trop charger ses compositions, qui d'ailleurs étoient nourries d'une parfaite connoissance de l'antique qu'il avoit étudié avec soin, & dont il avoit su profiter en peintre & en homme de lettres.

Le Roi possède huit tableaux de ce Maître, dont l'un est son portrait peint par lui-même. Entre les autres, il n'y a que l'adoration des bergers dont les figures soient grandes comme nature : elles sont d'un grand caractère de dessin. La circoncision & le triomphe de Vespasien & de Titus sont des tableaux capitaux par l'étendue de la composition; mais ce ne sont que des figurines, & Jules Romain n'étoit à son aise que dans les plus grandes proportions. On remarque, dans le dernier ouvrage, toute la connoissance qu'il avoit de l'antique. C'est principalement dans les cinq cartons peints en détrempe sur papier, pour des tapisseries, & dont les figures sont plus grandes que nature, qu'on peut connoître & juger le caractère de Jules Romain. Ces cartons appartiennent au Duc d'Orléans : ils étoient à Saint-Cloud.

Le triomphe de Titus & l'adoration des bergers ont été gravés par Desplaces. P. Santo Bartoli a gravé d'après le même peintre plusieurs frises & autres sujets. L'Amour & Psyché couronnés par l'Hymen, ont été gravés par le Mantouan.

(17) Antoine Allegri dit le *Correge*, de l'école Lombarde. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Lombarde, article Ecole.

On croit communément que le Correge n'a jamais vu Rome ni l'antique. S'il a vu quelques ouvrages de Raphaël, & qu'il se soit écrié, comme on le prétend : » & moi aussi je suis » peintre » ; *Ed io anche son pittore*, il s'agit de quelque tableau de ce maître apporté à Parme. Lépicié soupçonne que c'est celui qu'on connoît sous le nom de *cinque santi*, placé dans l'église Saint-Paul de cette ville. » On » peut assurer, dit-il, que ce tableau étoit » bien capable de faire concevoir au Correge » une bonne opinion de lui-même; car il est » assez mal composé : ce sont cinq figures tout » à fait séparées les unes des autres, ne for» mant aucun grouppe & ne produisant aucun » effet. Le Correge, auteur de si vastes ma» chines, a dû bien mal penser de Raphael » s'il n'a vu que ce morceau : il en auroit eu » toute autre idée s'il fût entré dans les cham» bres du Vatican, & que la voie de l'examen » eût fait place à celle du sentiment.

Mengs pense au contraire que le Correge

» que la peau y apporte; de gros mollets aux jambes, » & des chevilles de pied extrêmement resserrées. Tout cela » est de la manière : elle est belle, si l'on veut, & fondée » sur des principes généraux qu'on ne doit pas perdre de » vue : mais il n'en est pas moins vrai que c'est passer le » but, qui est toujours de se rapprocher de la vérité & » de la nature, & d'y chercher seulement les beautés » dont elle est susceptible ». *Lettre à un jeune artiste.* M. Cochin infère de cette observation qu'il est dangereux de se borner à l'étude unique de Raphaël : mais ce n'est pas pour avoir tenté d'imiter uniquement leur maître que les disciples de Raphael sont tombés dans les défauts qu'on leur reproche : c'est, au contraire, parce qu'ils ont cru ajouter à l'art de nouvelles beautés, en joignant à l'imitation de Raphael celle de Michel-Ange. On sait que cette dernière imitation a égaré quelque temps Raphael lui-même.

a été à Rome, qu'il y a étudié les ouvrages de Raphael & encore plus ceux de Michel-Ange, qu'il a dû à cette étude la rapidité avec laquelle il s'est rendu supérieur à ses maîtres & a fait succéder son second style à celui qu'il avoit emprunté d'eux. Il s'objecte à lui-même qu'on ignore si jamais le Corrége a fait ce voyage : & il répond que cette ignorance n'a rien d'extraordinaire ; qu'on voit tous les jours des personnes dont la conduite n'est connue que du moment où commence leur réputation, & que l'on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y professent leur art, sans s'inquiéter des étrangers qui n'y arrivent que pour étudier ; qu'il n'y a donc pas lieu d'être étonné que le Correge y ait été inconnu, & qu'il ne soit resté aucune trace de son séjour.

» A la Cathédrale de Parme, dit M. Cochin,
» on voit la fameuse coupole du Corregio re-
» présentant l'Assomption de la Vierge : la
» chaleur de l'imagination, & la hardiesse
» des raccourcis y sont portés au plus haut
» point. Il y a de grandes incorrections de
» dessin : mais il est de la manière la plus
» large & la plus grande. Il est extrêmement
» gâté : la couleur des chairs est trop rouge.

» On voit dans une chambre appartenante
» à cette même Eglise un tableau du Corregio
» fort connu, qui est un des plus beaux qui
» soient sortis de la main de ce maître. Il re-
» présente la Vierge & l'Enfant Jesus, la
» Magdeleine lui baisant les pieds, & Saint
» Jérôme de bout. Ce tableau est d'une grande
» beauté pour la couleur ; la tête de la Mag-
» deleine est un chef-d'œuvre pour la fraîcheur
» & la beauté des tons. Les têtes & les parties
» sont dessinées avec des graces inexprimables,
» quoique quelquefois d'un dessin peu correct.
» Le pinceau en est large & nourri de couleur ;
» le *faire* est de la plus grande facilité, & les
» choses les plus délicates s'y trouvent rendues
» comme par hasard. La tête de la Vierge est
» belle ; elle a cependant des ombres un peu
» noires. Le petit Jesus est plein de graces,
» quoique peu noble. En général, ce tableau
» est un des plus beaux & des plus estimés
» qu'il y ait en Italie, & la tête de la Mag-
» deleine est le chef-d'œuvre du Corrégio par
» la couleur & le pinceau.

» Ce qui à Parme, dit le même artiste,
» est le plus digne de l'attention des amateurs
» & des artistes ; est, sans doute, le nombre
» d'ouvrages du Corregio qu'on y voit encore.
» Ce peintre sera toujours merveilleux lors-
» qu'on considérera que cette grandeur de ma-
» nière, & le point de perfection où il a porté
» le coloris, ne lui ont point été enseignés &
» qu'il en est proprement l'inventeur. (1) La
» nature seule l'a guidé, & sa belle imagina-
» tion a su y découvrir ce qu'elle a de plus
» séducteur. Ses ouvrages sont souvent remplis
» des plus grossière incorrections ; & cepen-
» dant on ne peut résister à leur attrait ; tant
» il est vrai, quoique bien des auteurs aient
» voulu en écrire, que les graces de la nature,
» considérées du côté de la couleur, soutenues
» d'un pinceau large & d'un beau faire,
» équivalent à ce que peut produire de plus
» beau la correction d'un dessin châtié qui
» souvent les exclut. Le Curregio, malgré
» ses défauts, sera toujours mis, par cette
» seule partie, en parallèle avec Raphaël &
» avec les plus grands maîtres qu'il y ait eu. (2)
» Il est vrai cependant que ce n'est que par
» ses plus beaux ouvrages. Si l'on fait réflexion
» que cet admirable peintre n'a eu pour maî-
» tre que la seule nature, on n'a point à se
» refuser de penser que seule elle peut montrer
» à chacun la véritable route qu'il lui con-
» vient de suivre, & qu'on perd trop de temps
» à chercher celle des autres. Personne n'a
» traité les raccourcis des plafonds avec plus
» de hardiesse. Il est vrai qu'il y a quelques
» figures où il est excessif & de mauvais choix ;
» mais c'est en petit nombre, & les autres sont
» de la plus grande beauté. En général, il
» aimoit à faire, dans les plafonds, les figures
» colossales. Il seroit difficile de donner de
» bonnes raisons pour établir que les figures
» dussent paroître plus grandes que le naturel,
» surtout dans un morceau où, s'assujettissant
» aux raccourcis, on paroît prétendre à faire
» illusion. Plusieurs peintres l'ont suivi en cela,
» sans peut-être avoir d'autre raison, sinon que
» que le Corregio l'avoit fait. Mais supposé
» que cela fasse bien au plafond de la Cathé-
» drale, ce que l'on pourroit nier, on ne peut
» se dissimuler le mauvais effet que cela fait
» au plafond de l'église de Saint Jean, dont la
» coupole, quoiqu'assez grande, paroît néan-
» moins fort petite, à cause des colosses
» monstrueux qui y sont, & qui ne laissent
» de place que pour un très-petit nombre de

(1) Quoique M. Mengs ait rendu probable le voyage du Correge à Rome, il n'a pu le prouver. D'ailleurs on pourroit admettre ce voyage, & s'exprimer comme M. Cochin : il est certain que ce n'est point à Rome que le Correge a trouvé le modèle de son coloris & de sa manière large, nourrie & moëlleuse. Il est l'inventeur des qualités qui le caractérisent & le distinguent de tous les autres peintres.

(1) On compte généralement le Corrége au nombre des plus grands maîtres & avec raison, parce qu'il a excellé dans des parties capitales. Généralement aussi on met au-dessus de lui Raphaël, parce que Raphaël a excellé dans un nombre encore plus grand de parties, qui sont les parties supérieures de l'art. Il a été, suivant le jugement d'Annibal Carrache, le maître qui a eu les plus grandes qualités & les moindres défauts. Le Corrége a eu de grands défauts, & des qualités aimables.

» figures. C'est sans doute la plus belle manière de composer, que celle qui n'employe » que peu de figures, & grandes, dans le » tableau ; mais cependant cela a des bornes, » & il y a un milieu à tenir pour ne pas détruire » l'illusion. »

C'est un mot fort juste que celui de Lépicié sur le Corrége : *s'il n'a voulu*, dit-il, *imiter personne, personne n'a pu l'imiter.*

Entre les tableaux du Corrége qui sont au cabinet du Roi, on distingue 1°. *le mariage de Sainte Catherine.* » Il seroit difficile, dit Lépicié, de » trouver un tableau du Corrége en meilleur » état, & plus digne de fixer les yeux des » connoisseurs dans les différentes parties qui » ont établi le mérite distinctif de ce peintre, » soit du côté de la facilité & de l'agrément de » son pinceau, soit du côté de la force & de » la douceur de son coloris ». 2°. *Antiope endormie*, tableau de la plus belle couleur. » La » figure d'Antiope & celle de l'amour font » illusion par la rondeur, le relief & la fraîcheur des tons : c'est la nature avec toutes » ses grâces ». Le Duc d'Orléans possède douze tableaux du Corrége ; les plus célèbres sont l'Io & la Danaë. On regrettera toujours la Léda qui étoit au même cabinet & qui a été détruite par la dévotion scrupuleuse & timide du Duc d'Orléans fils du Régent.

L'Io, la Danaë, la Léda ont été gravées par Duchange, la Sainte Catherine du cabinet du Roi par Etienne Picard, la célèbre *nuit* par Surugue, la Vierge avec la Magdeleine & Saint Jérôme par Augustin Carrache, un *ecce homo* par le même.

(18) Jacques Carucci, dit le *Pontorme*, de l'école de Florence, naquit en cette ville en 1493. Les plus célèbres de ses maîtres furent Léonard de Vinci & André del Sarto. On dit que le dernier, jaloux de ses progrès, le chassa de son attelier. Michel-Ange vit quelques ouvrages du Pontorme & dit que ce jeune homme éleveroit la peinture jusqu'au ciel. Cette prédiction ne fut pas accomplie ; le Pontorme toujours indécis, toujours mécontent de lui-même, changea plusieurs fois de manière & ne put retrouver celle qui avoit commencé sa réputation. Il étoit de très bonnes mœurs, mais d'un caractère sauvage & bizarre ; il se fit construire une maison dans laquelle il montoit par une échelle & qu'il retiroit après lui. Il refusoit de travailler pour le grand Duc qui l'eût bien récompensé, & il faisoit des tableaux pour son maçon à qui il les donnoit en payement.

Il eut le malheur de voir quelques ouvrages d'Albert Durer ; il voulut les imiter & tomba dans un goût roide, sec & gothique. Il enleva au Salviati l'entreprise de la chapelle de Saint Laurent, & employa douze années à ce travail, effaçant ce qu'il avoit commencé, léchant ce qu'il avoit ébauché, perdant un temps considérable à examiner ce qu'il avoit préparé sans pouvoir se déterminer à aucun parti pour le finir. On attendoit un chef-d'œuvre, & quand l'ouvrage fut découvert, il parut au dessous du médiocre. Le chagrin avança les jours du Pontorme qui mourut à Florence en 1556, âgé de soixante & trois ans.

Le Pontorme s'étoit distingué dans son bon temps par un grand caractère de dessin & par un ton vigoureux de couleur. Michel-Ange, en voyant un dessin de ce maître qui représentoit Jesus-Christ sous la figure d'un jardinier, avoit dit que le Pontorme étoit seul capable de l'exécuter en peinture.

On ne voit au cabinet du Roi qu'un seul tableau de ce peintre : c'est un portrait, genre dans lequel il avoit singulièrement réussi. La tête & la main sont d'un beau pinceau ; le dessin est précis & d'un bon caractère.

Jules Bonasonne a gravé d'après ce peintre la nativité de Saint Jean Baptiste.

(19) Jean Da Udine, est placé dans l'école de Venise par sa naissance & sa première éducation : mais affilié dans la suite à l'école de Raphaël, il pourroit être compris dans l'école Romaine. Il naquit à Udine, ville du Frioul en 1494. Dans sa première jeunesse, conduit souvent à la chasse par son père qui se plaisoit à cet exercice, il fit connoître ses dispositions naturelles en dessinant des animaux, & fut placé dans l'école du Giorgion. La réputation de Raphaël le fit aller à Rome où ce grand maître le reçut entre ses élèves. Moins habile que ses émules dans la peinture de l'histoire, il les surpassa par la grande manière avec laquelle il traita le paysage, les ornemens, les quadrupedes, les oiseaux, les fruits & les fleurs. Ce fut lui sur-tout que Raphaël chargea de peindre les grotesques dans les loges du Vatican. Il se distingua par des travaux du même genre à Florence & à Rome après la mort de son maître.

Un jour que le Pape venoit visiter les travaux des loges, un domestique voulut lever un tapis qu'Udine venoit de peindre, croyant que ce tapis cachoit quelque tableau. Les anciens contoient un trait semblable d'un rideau peint qui trompa Zeuxis. De telles illusions sont possibles à l'art & n'en font pas le mérite. Jean da Udine se distingua par un grand goût de dessin dans les ornemens, par une grande légéreté dans les formes, & par un bon ton de couleur : il est maigre & incorrect dans le dessin de ses figures. Il mourut à Rome en 1564 âgé de soixante & dix ans.

(20) Lucas de Leyden, de l'école Hollandoise,

Hollandaise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE.

(21) POLIDORO CALDARA dit *de Caravage*, appartient à l'école Lombarde par sa naissance, & à l'école Romaine par son éducation. Il naquit au bourg de Caravage dans le Milanez en 1495. Sorti de la lie du peuple, forcé par la misère de quitter son pays à l'âge de dix-huit ans, il vint à Rome & se mit au service des peintres qui travailloient aux loges du Vatican, & qui l'occuperent à porter le mortier dont on fait l'enduit des fresques. Les noms de la plupart des grands qui vivoient en même temps que lui sont oubliés ; le sien est bien plus noble, puisqu'il est encore prononcé avec respect par les amateurs des arts.

Le jeune Polidore devint peintre en voyant travailler Jean da Udine ; il attira l'attention de Raphaël qui s'empressa de lui donner des leçons, il devint l'un des plus habiles disciples de ce grand maître. Son application à copier les statues antiques le rendit, en quelque sorte, pour la science du dessin & la pureté des formes, l'émule des anciens statuaires de la Grece. Moins touché des charmes de la couleur, il prit le parti de la négliger entièrement, & de ne peindre que des ouvrages de clair-obscur, à l'imitation des bas-reliefs. C'est dans ce genre qu'il associa ses travaux à ceux de Raphaël, & qu'il peignit, dans les chambres du Vatican, des frises au dessous des tableaux de ce maître. Il décora l'extérieur d'un grand nombre d'édifices de Rome, de la sorte de peinture, ou si l'on veut de gravure que l'on nommoit *sgrafitto*, & qui consistoit à dessiner par hachures, avec un poinçon sur un enduit blanc appliqué sur un fond noir. Il quitta Rome lorsqu'elle fut assiégée par les Espagnols en 1427, & ne trouvant point d'occupation à Naples, il s'embarqua pour Messine, où ses talens pour l'architecture lui procurerent des travaux. Il peignit aussi dans cette ville un portement de croix, & prouva par la couleur vigoureuse de ce tableau, que c'étoit par choix, & non par impuissance, qu'il s'étoit généralement borné à la peinture monochrome. Il se disposoit à retourner à Rome, & il avoit déjà retiré ses fonds de la banque, lorsque son valet, tenté par ces argent, l'assassina dans son lit en 1543.

Polidore observoit séverement le costume : les vases, les trophées dont il ornoit ses compositions, étoient dans les formes antiques. On admiroit dans ses ouvrages la variété des attitudes, l'expression & le caractère des têtes, la noblesse de la disposition, l'élevation des pensées, le beau jet des draperies. Ce qui peut étonner, c'est que, ne peignant guere que des especes de camayeux, il fut le premier des Romains qui connut cette magie de clair-obscur qui consiste à ménager de grandes masses d'ombres & de lumières. Cette industrie répandoit un grand effet sur ses ouvrages privés de couleurs. De Piles remarque avec raison que son genie étoit plus naturel, plus pur & mieux réglé que celui de Jules Romain.

Le Roi ne possede de ce maître qu'une esquisse sur bois peinte en détrempe. » Cependant » elle est assez arrêtée, dit Lépicié, pour donner » une idée de l'elégance du génie de Polidore, » & faire sentir quel étoit le beau choix de » ses attitudes & de ses dispositions, l'excel» lente manière dont il savoit jetter les drape» ries, & surtout ses excellens principes sur le » clair-obscur.

Corneille Cort a gravé une grande composition de ce peintre représentant l'adoration des bergers. Le Mantouan a gravé Marius qui en impose aux soldats qui viennent pour le tuer; Goltzius a gravé deux sybilles, un Neptune, un Saturne, &c. Mais traducteur infidèle, il a rendu le Polidore maniéré comme lui.

(22) MAESTRO ROSSO, ou *Maître Roux*, de l'école de Florentine, naquit à Florence en 1496 ; on croit qu'il n'eut d'autres maîtres que les ouvrages de Michel-Ange & du Parmesan. Il peignit à Florence, à Rome, à Venise, & partout mécontent de sa fortune, il vint chercher en France à se la rendre plus favorable. François I. lui donna la surintendance de tous ses ouvrages de Fontainebleau, & dans la suite un canonicat de la Sainte Chapelle.

Maître Roux avoit de la litteratnre, de l'esprit, une conversation agréable, des manières distinguées, des talens pour la poësie, une grande connoissance de la musique : avec tant de moyens de plaire, il fut comblé des bienfaits du Roi qui se plaisoit à récompenser les talens. Architecte, il bâtit la grande galerie de Fontainebleau ; peintre, il la décora de ses ouvrages. Le feu de son genie lui faisoit négliger la perfection de l'art. Trop impatient pour consulter la nature, il faisoit tout de pratique ; on pourroit dire de caprice. Son dessin étoit fier ; mais bizarre, lourd, & maniéré : ses compositions étoient riches, ses figures avoient du mouvement, ce qui est un des caractères des artistes Toscans : il avoit de la légereté dans les draperies.

Il soupçonna Pelegrino, son ami, de lui avoir fait un vol considérable, & se rendit son accusateur. Pelegrino fut appliqué à la question, & ne put faire connoître son innocence qu'après avoir souffert les plus affreux tourmens. Maître Roux ne pouvant survivre à la honte de son accusation téméraire, prit un poison vio-

lent, & mourut à Fontainebleau en 1541 âgé de quarante - cinq ans. Ses principaux ouvrages sont dans la grande galerie de Fontainebleau.

Cherubin Albert a gravé d'après ce maître le martyre de Saint Etienne. Le combat des Centaures & des Lapithes a été gravé par Etienne Viccus.

(23) JEAN HOLBEEN, de l'école Allemande. Voyez ce qui concerne ce maître à l'article ECOLE.

(24) MARTIN HEMSKERCK, de l'école Hollandoise, né au village de Hemskerck, près de Harlem, en 1498. Son véritable nom étoit Vandeen; son père qui étoit maçon s'opposoit au penchant de Martin pour la peinture & l'appliquoit aux travaux les plus vils; Mais le jeune homme prit la fuite, d'accord avec sa mère qui lui donna le peu d'argent dont elle pouvoit disposer, & il se retira à Delft où il fut admis dans l'attelier d'un peintre nommé Jean Lucas. Mais il le quitta bientôt pour entrer dans l'école de Jean Schoorél, le premier qui ait apporté en Flandre le bon goût de la peinture qu'il avoit puisé à Rome & à Venise. Schoorel devint bientôt jaloux de son élève & lui ferma son attelier: mais cet élève étoit déjà son égal.

Hemskerck quitta sa patrie à l'âge de 34 ans, & alla à Rome où l'antique & les ouvges de Michel Ange furent les principaux objets de ses études. A son retour, bien des amateurs regretterent qu'il eût quitté sa première manière, qui étoit celle de Schoorel.

Sa manière de dessiner étoit facile & savante, mais lourde; ses draperies étoient pesantes & trop chargées de plis; il avoit de la secheresse dans les figures nues; elles tranchent trop sur le fond, & les muscles en sont trop prononcés; ses têtes manquent de graces. Avec ces défauts, il mérita la réputation dont il jouit dans son pays, parce que l'art y étoit encore naissant. Il mourut à Harlem en 1574 âgé de soixante & seize ans.

Ce peintre a gravé lui-même, d'après ses propres dessins, les batailles de Charles Quint, les Vierges sages & les Vierges folles, les hommes occupés de l'industrie & du commerce; Philippe Galle a gravé d'après lui l'enfant prodigue quittant la maison paternelle; Mer. Mulier, Moyse donnant le dixième commandement.

(25) PIETRO BUONACORSI, dit *Perrin del Vaga*, de l'école de Florence, né en Toscane d'un soldat & d'une mère qui mourut de la peste lorsque son enfant n'avoit encore que deux mois. Il fut nourri par une chèvre. Il entra d'abord chez un épicier, marchand de couleurs, ce qui lui fournit l'occasion de connoître des peintres & de se plaire à observer leurs travaux. Plusieurs lui donnerent des leçons; le Guirlandaio, célèbre pour avoir eu Michel-Ange entre ses disciples, le reçut dans son école; enfin le Vaga, peintre obscur, le conduisit à Rome, & c'est ce qui lui fit donner le nom de Perrin del Vaga, qui a fait oublier son nom propre.

Sur la recommandation de Jules Romain & du *Fattore*, Raphaël lui donna de l'occupation. Le jeune Perrin seconda Jean da Udine dans la peinture des grottesques & dans les ornemens de stuc. Après la mort de Raphaël, il continua les entreprises de ce maître avec Jules Romain & le Fattore: il leur survécut & devint le premier peintre de Rome.

Il eut la vanité d'être jaloux du Titien que Paul III. fit venir à Rome pour y peindre quelques portraits; & lui causa assez de dégoût pour l'obliger à rester peu de temps dans cette ville.

Lorsque Perrin étoit pauvre, il employoit trois jours de la semaine à travailler pour les peintres, & consacroit le reste de son temps à l'étude; aucun de ses contemporains ne saisit mieux que lui la manière de Raphaël pour l'exécution; aucun n'entendit si bien la partie des ornemens. C'est lui qui, sous les yeux de ce maître, a peint dans les loges du Vatican, le passage du Jourdain, la chûte des murs de Jerico, le *fiat lux*, la nativité, le baptême & la cêne de Jesus-Christ. Les travaux les plus considérables qu'il ait faits de lui-même sont à Rome dans les églises de san Stefano Rotondo, de la Minerve, de Saint-Ambroise & de Saint-Marcel du cours. Il peignoit avec la plus grande facilité; mais lorsqu'il se fut acquis une grande réputation, & qu'il fut surchargé d'ouvrages, il abandonna la nature & tomba dans la manière. Ses femmes avoient toutes le même caractère de tête, parce que celle de sa femme lui servoit de modèle.

Le Roi a deux tableaux de ce maître. L'un représente la dispute des Muses avec les Piérides; il est bien terminé & d'une assez bonne couleur: les figures sont assez correctes & tiennent du goût de Raphaël. L'autre, représentant Mars & Vénus, est très inférieur. Mars est bas, l'Amour mesquin, la Vénus a quelqu'élégance dans les contours.

Le combat des Muses a été gravé par Æn. Viccus, d'après un dessin du Rosso. Ph. Simonneau a gravé le jugement de Pâris.

(26) FRANÇOIS MAZZUOLI dit *le Parmesan*, parce qu'il naquit à Parme en 1504. Dès l'âge de seize ans il se fit dans son pays une réputation par des ouvrages à fresque. A vingt ans, il se rendit à Rome, & y apporta trois tableaux qui

lui mériterent l'estime du Pape Clément VII. Il peignit pour ce pontife une circoncision qui fut regardée comme un chef-d'œuvre. Il embellit sa maniere par l'étude des ouvrages de Raphaël, & tâcha de se faire un style composé des ouvrages de ce grand maître & de ceux de Michel-Ange. Il seroit plus estimé des juges séveres, si la nature lui avoit donné un caractère qui lui fût propre. Quoique la postérité le mette au nombre des grands maîtres, elle paroît le traiter avec moins d'indulgence que ses contemporains : ils l'appelloient *Rafaëlino*, le petit Raphaël, & Vasari disoit que l'ame de Raphaël étoit passée dans le corps du Parmesan.

Il fut en Italie inventeur de la manière de graver en clair obscur par le moyen de deux planches en bois. Il a aussi gravé à l'eau-forte. Il faisoit bien le portrait & le paysage : mais la variété de son talent ne le conduisit pas à la fortune. Il voulut se la rendre favorable en s'appliquant à l'alchymie, & ne fit que consommer sa ruine. Il mourut de mélancolie en 1540, à l'âge de trente six ans.

Son dessin a de la souplesse ; mais il est maniéré, & pêche souvent contre la justesse des proportions : on sent qu'il consultoit peu la nature. La grace qu'il cherchoit, & qu'on a souvent célébrée, n'étoit pas exemte d'affectation. Ses figures, au lieu d'avoir la grace naïve, semblent vouloir se donner des graces. Il étudia & chargea la sorte de grace qui avoit distingué le Corrège, & qui n'est pas encore la grace véritable. Il répétoit souvent les mêmes airs de têtes, les mêmes proportions. Il a quelquefois bien drapé ; mais on lui a souvent reproché des draperies boudinées. Sa couleur étoit tantôt vigoureuse, tantôt dure, tantôt foible, rarement vraie. Il s'occupoit moins des convenances du sujet que de tourner des figures agréables, moins de leur donner de l'expression, que de leur prêter des attitudes séduisantes. Ses pensées étoient communes, & il n'avoit pas assez étudié les passions de l'ame.

De deux tableaux du Parmesan qui sont au cabinet du Roi, l'un, représentant la Vierge & l'enfant Jesus, est précieux par l'effet, la couleur & la touche. Le paysage y est d'un grand goût.

Le Parmesan a gravé à l'eau-forte d'après ses dessins, une résurrection, Judith, un homme assis avec une femme dans un paysage, &c. Il a gravé en clair-obscur, Diogene, le martyre de Saint Pierre & de Saint Paul, Diane, &c. R. Strange a gravé le portrait de la maîtresse de ce peintre.

(27) Daniel Ricciarelli, dit *de Volterre*, du nom de la ville où il naquit en 1503. Ce peintre appartient à l'école de Florence. Il eut plusieurs maîtres ; mais il suffit de savoir qu'il fut élève de Michel-Ange, dont il adopta la manière que cependant il adoucit. On lui reproche d'avoir été quelquefois aussi bizarre dans sa composition que ce grand artiste, & de n'avoir pas joint la grace à la correction. Il ne corrigea pas le coloris de l'école dans laquelle il s'étoit formé ; il donnoit la même force à ses différens plans, & sa couleur générale étoit d'un gris roussâtre. Il a un plus noble caractère & approche plus de la beauté dans ses figures de femmes que dans celles d'hommes. Il est presqu'inutile de remarquer qu'un élève de Michel-Ange étoit savant dans l'anatomie.

Daniel vint d'assez bonne-heure à Rome, & s'y fit une grande réputation par les huit tableaux des mystères de la croix dont il orna la chapelle de Saint André du mont. Il ne se piquoit pas de travailler avec promptitude, & employa sept ans à ce bel ouvrage. La descente de croix qui en fait partie est son chef-d'œuvre, & le Poussin la comptoit entre les trois plus beaux tableaux de Rome. Ce jugement paroît avoir été confirmé par la postérité.

Daniel peignit rarement depuis qu'il se fut livré à la sculpture. Ce fut lui qui fit le cheval qui se voit à la place royale de Paris & qui porte la statue de Louis XIII. Cet ouvrage lui avoit été demandé par Catherine de Médicis qui le destinoit à porter la statue d'Henri II. La fonte manqua ; Daniel fut obligé de recommencer, & réussit à fondre ce colosse d'un seul jet, le cheval ne doit pas être regardé comme un très-bel ouvrage de l'art, parce qu'il n'est pas une imitation de la belle nature.

Daniel de Volterre est mort à Rome en 1566 âgé de cinquante-sept ans. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre, qui porte le nom de Michel-Ange. Il est répété, avec peu de changemens, sur les deux faces d'une ardoise. » C'est, dit Lépicié, une belle chose, » rare & curieuse ».

Ce morceau a été gravé par B. Audran. Tous les amateurs des arts connoissent la belle estampe de Dorigny d'après la descente de croix. On peut voir une copie de ce tableau aux minimes de la place-royale.

(28) Francesco Rossi, dit *le Salviati*, de l'école de Florence, naquit à Florence en 1510. Quand il se fut perfectionné dans son art par les leçons de Léonard de Vinci, & de Baccio Bandinelli, il vint à Rome, & y trouva un protecteur & un ami dans la personne du Cardinal Salviati, dont il prit le nom. Mécontent par tout, parce que son humeur difficile lui faisoit par tout des ennemis, il retourna à Florence, alla à Bologne, à Venise, à Mantoue, revint encore à Florence & à Rome, enrichissant de ses ouvrages toutes les villes

où il s'arrêtoit. Amené en France par le Cardinal de Lorraine, il pouvoit être employé aux travaux de Fontainebleau; mais il dégoûta bientôt par son humeur le Primatice qui l'avoit d'abord bien reçu. Enfin il mourut à Rome en 1563 des chagrins qu'il s'étoit lui-même attirés. Il parloit mal de tous les artistes, affectoit de les mépriser, & déplaisant par son humeur difficile, il se voyoit souvent préférer des rivaux qui ne le valoient pas. Plus il se louoit lui-même, plus il provoquoit à l'humilier, & par son orgueil & sa causticité, il se rendoit l'artisan des traitemens fâchoux qu'il éprouvoit. Il étoit dessinateur élégant & correct; mais on lui reproche de la sécheresse dans les contours. Ses draperies étoient larges & légères, ses carnations tendres, ses conceptions gracieuses. Il reussissoit dans l'histoire, les décorations & le portrait.

On voit à Paris, dans l'église des célestins, une descente de croix de ce maître: on ne voit de lui au cabinet du Roi qu'un seul tableau qui est en très mauvais état, & qui a été presque généralement repeint. On peut cependant reconnoître encore que le paysage en est large & de bon goût, & que, malgré des incorrections, le dessin est d'un grand caractère.

(29) Georges Vasari, de l'école de Florence, né à Arezzo en 1510, d'abord élève d'un peintre sur verre & ensuite d'André del Sarte & de Michel-Ange. Il fut appellé aux arts par son penchant bien plus que par la nature. Mal recompensé de ses ouvrages, il se livra à l'orfévrerie, ne trouva pas la fortune plus favorable dans cette nouvelle profession & reprit les pinceaux. Il dessina toutes les sculptures antiques, toute la chapelle de Michel-Ange, tous les ouvrages de Raphaël, & ne fit que prouver, par son exemple, que le travail opiniâtre ne peut remplacer le génie. Il étoit bon dessinateur, bon architecte; il entendoit bien la partie des ornemens. Il a fait un si grand nombre d'ouvrages qu'on a peine à croire qu'un seul homme ait pu les produire: s'il avoit de la sécheresse dans le pinceau, de la foiblesse & de la dureté dans les couleurs, de la manière dans les draperies, il réparoit souvent ces défauts par l'exactitude & la science des formes, & par le beau caractère des têtes: cependant comme il ne doit ses qualités louables qu'à l'étude & non au génie, comme on sent qu'il n'est quelque chose que par imitation de ceux que la nature avoit fait grands, il ne s'est pas acquis un nom célèbre dans les arts: ou plutôt son nom même seroit oublié, s'il ne s'étoit pas fait une réputation comme écrivain. Il vit, non parce qu'il s'est traîné sur les traces des grands maîtres; mais parce qu'il nous a transmis leur histoire. Cet homme estimable comme artiste, très connu comme écrivain parce qu'il a bien choisi son sujet, respectable par ses mœurs, est mort à Florence en 1578, âgé de soixante & quatre ans.

(30) Jacques da Ponte, dit le *Bassan*, parce qu'il est né dans la ville de Bassano. Il appartient à l'école Vénitienne. Il naquit en 1510, & eut pour maître son père, peintre médiocre: ou plutôt il fut l'élève des ouvrages du Titien. Dès qu'il se fut perfectionné, il retourna dans sa ville natale, qu'il ne quitta plus que pour aller vendre ses ouvrages à Venise. C'est à son séjour dans une ville intérieure, à la situation de sa maison sur les bords de la Brenta, à la vue continuelle de la campagne, qu'il faut attribuer le genre auquel il s'est livré. Il est difficile de décider si ses tableaux appartiennent plutôt au genre de l'histoire, qu'au genre champêtre & à celui des animaux; ou plutôt il s'est créé un genre mixte dans lequel on regrette de ne pas trouver la noblesse de l'histoire.

Comme il a toujours vécu dans la retraite, sa vie n'offre aucun événement. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1592, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il revêtoit ordinairement ses figures en paysans, même dans les sujets historiques, & ne s'appliquoit jamais à l'expression. La nature ne l'avoit pas formé pour les genres qui exigent de la dignité; son dessin manquoit d'élégance & de noblesse, le costume étoit toujours négligé dans ses ouvrages, ses draperies étoient de mauvais goût, sa composition etoit bizarre: souvent il affectoit de jetter dans l'enfoncement ses figures principales; ses ordonnances étoient presque toujours les mêmes, il répétoit souvent la même disposition de grouppes; il plaçoit trop haut la ligne horisontale: cependant son pinceau gras & pâteux, la beauté de ses demi-teintes, la vivacité de sa couleur locale, une savante négligence d'exécution, une vérité naïve, un certain agrement dans les têtes qui plaisent sans être belles, lui assurent un rang distingué entre les grands maîtres. Il faisoit le paysage de très bon goût, réussissoit très bien dans le portrait, & excelloit dans la peinture des animaux.

Le Roi possède douze tableaux de ce maître; nous nommerons seulement l'entrée & la sortie de l'arche, une vendange, & la nativité de Jésus-Christ, tableau remarquable par la magie du clair-obscur, & même par l'ordonnance. » Rien de plus simple & de plus sage en même » temps, dit Lépicié, que la disposition des » principales figures... Les postures expriment d'une manière naïve les sentimens dont » ils sont pénétrés... Le sujet éclairé par l'en-

» fant Jesus produit un effet piquant ; les » animaux sont supérieurement traités... Le » dessin est assez pur & de grand goût : les têtes » sont admirables, chacune dans leur caractère » propre & marquées au coin de la nature ; » il y a même beaucoup de noblesse dans » celle de la Vierge, de l'Enfant Jesus & de » Saint Joseph ; la touche du pinceau est d'une » hardiesse étonnante, & la couleur fière & » vigoureuse.

Les Sadeler ont beaucoup gravé d'après ce maître. Corneille Visscher a gravé d'après le Bassan l'Ange paroissant à Abraham & lui ordonnant de quitter son pays ; Dieu promettant à Abraham la terre de Canaan.

Jacques Bassan a eu quatre fils qui furent ses élèves. Les plus distingués sont FRANÇOIS, mort en 1594 âgé de quarante ans, dont il est quelquefois difficile de ne pas confondre les ouvrages avec ceux de son père : & LEANDRE, mort en 1623 à l'âge de soixante-cinq ans, qui excelloit à faire le portrait.

Les deux autres, *Jean-Baptiste & Jérôme*, n'ont fait que multiplier par des copies les tableaux de leur père.

(31) JACQUES ROBUSTI dit le *Tintoret*, parce qu'il étoit fils d'un teinturier. Il appartient à l'école Vénitienne, & naquit à Venise en 1512. Son goût pour la peinture se fit connoître de bonne-heure ; il fut placé dans l'école du Titien ; mais la célérité de ses progrès inspira de la jalousie à son maître qui le fit chasser. Cet affront apparent étoit en effet un titre de gloire : aussi Tintoret n'en fut-il pas humilié ; il excusa la foiblesse du grand artiste qui l'avoit offensé, lui conserva son admiration, tâcha de l'imiter dans la couleur, & pour le surpasser dans la partie du dessin, il se livra à l'étude des ouvrages de Michel-Ange. On lisoit cette espèce d'axiome écrit sur les murs de son attelier : » le dessin de Michel-Ange & le » coloris du Titien ». *Il disegno di Michel-Angelo, è'l colorito di Tiziano.*

Il avoit une telle passion pour les ouvrages d'une grande étendue, qu'il cherchoit à se lier avec les architectes pour obtenir d'eux de grandes entreprises sans en exiger aucune rétribution. Il acquit, par ce moyen une manière si expéditive, qu'il avoit plutôt fait un grand tableau que les autres n'en avoient tracé l'esquisse. Les confrères de Saint Roch vouloient orner leur chapelle d'un nouveau tableau, & le proposerent au concours. Paul Véronese, le Schiavone, Joseph Salviati, le Tintoret enfin se présenterent pour concourir : mais le dernier apporta son tableau le même jour où les autres apporterent leurs esquisses. Cette impétuosité, que les Italiens appelloient furie, lui a fait mettre au jour bien des ouvrages négligés & incorrects.

Cependant, quand il se piquoit de bien faire, il donnoit le plus grand soin à ses compositions. Non content de faire des esquisses, il modeloit en cire ou en terre de petites figures, il les plaçoit dans des chambres de bois ou de carton, il essayoit le jour le plus favorable à leur donner, & faisoit tomber sur elles à son gré les lumières & les ombres. Il se servoit de modeles semblables quand il devoit peindre des figures en l'air, & par ce moyen il en étudioit avec certitude les raccourcis, & se rendoit compte des effets que produisent les corps vus de bas en haut. C'est ainsi qu'il est parvenu à exprimer les raccourcis les plus hardis.

Quoique le feu lui ait fait négliger quelquefois la pureté du dessin, quoiqu'il fût admirable pour la couleur ; il répétoit souvent une maxime qui avoit bien de la force dans sa bouche ; c'est que le dessin est la base & le fondement de la peinture. Ce grand coloriste plaçoit le coloris dans un rang si inférieur, qu'il disoit que les belles couleurs se trouvent dans les boutiques des marchands, mais que le dessin ne se trouve que dans le génie de l'artiste. Il ajoutoit que le noir & le blanc sont les couleurs les plus précieuses de la peinture, puisqu'elles suffisent pour donner du relief aux figures, & pour marquer les jours & les ombres. Ce grand peintre réduisoit donc au clair-obscur l'essence de l'art.

Il étoit fort inégal. Quelquefois son incorrection étoit difficile à supporter ; ses têtes étoient sans beauté, son dessin sans finesse & sans caractère ; d'autres fois il donnoit dans l'excès du fini, tomboit dans une manière pesante & fatiguée. Tantôt sa couleur même étoit mauvaise, sa composition symétrique, son ordonnance sans effet ; tantôt ses têtes étoient belles, ses effets vigoureux, son dessin plein de caractère. Son imagination étoit folle quelquefois, quelquefois poëtique & abondante. Mais il est étonnant dans ses beaux ouvrages. » L'enthousiasme » de son génie, dit M. Cochin, & la fureur de » son pinceau sont au dessus de toute com» paraison. Il passe toutes les bornes de la » raison, & cependant l'on ne peut se refuser » aux sentimens d'admiration qu'il excite. On » ne le connoît véritablement qu'à Venise, » & ce qu'on voit ailleurs de lui, semble » ne donner que l'idée de ses défauts ; car il » n'est véritablement grand que dans les grandes » choses qu'il a exécutées avec tout son feu. » L'on y trouve, avec le *faire* le plus étonnant, » la plus belle intelligence de lumière, & les » tons de couleur les plus beaux & les plus » hardis ».

Il a, comme la plupart des grands peintres de sa nation, excellé dans le portrait : mais il

étoit inégal en ce genre comme dans celui de l'histoire. Quelquefois ses portraits étoient d'un beau fini, quelquefois ils n'étoient que croqués. Il est mort à Vénise en 1594, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il eut un fils nommé *Dominique* qui lui fut très-inférieur dans l'histoire, mais qui eut de grands succès dans les portraits. Nous parlerons de Marie, sa fille, dans un article particulier.

On voit au cabinet du Roi huit tableaux du Tintoret, entre lesquels on distingue trois beaux portraits, & Jésus-Christ faisant la cène avec ses disciples; ouvrage dans lequel on trouve des attitudes forcées, bisarres & peu convenables à la majesté du sujet; des contrastes outrés, des défauts de bienséance; mais d'ailleurs recommandable par la facilité de l'exécution, le grand caractère du dessin, le bel effet & la bonne couleur.

Il a été gravé par Gilles Sadeler, ainsi que le massacre des Innocens, l'Ange levant la pierre au moment de la résurrection &c. Mellan a gravé Jacob abbreuvant les brebis de Laban; Corn. Visscher, Jésus-Christ, porté au tombeau; Augustin Carrache, un grand crucifiement.

(32) Nicolo del Abbate, de l'école Lombarde, né à Modene en 1512, étoit éleve du Primatice, Abbé de Saint-Martin, ce qui lui fit donner le surnom *Del Abbate*. Amené en France par son maître, il a beaucoup travaillé à Fontainebleau. Sa couleur à fresque avoit toute la vigueur de la peinture à l'huile, & jamais il ne la retouchoit à sec. Il est mort à Paris dans un âge fort avancé. Il étoit bon dessinateur & avoit un pinceau large & facile.

(33) François de Vriendt, dit *Franc-Flore*, de l'école flamande, né à Anvers en 1520, étoit neveu d'un habile sculpteur qui lui donna des leçons de son art. Mais étant passé à Liège à l'âge de vingt ans, il entra dans l'école de Lambert Lombard, peintre, architecte, poëte & philosophe, qui avoit fait succéder dans sa patrie le goût de l'Italie à la maniere gothique. Franc-Flore, après avoir fait de grands progrès sous cet habile maître, alla chercher en Italie des leçons encore plus savantes. Il y étudia l'antique & surtout Michel-Ange. De retour dans sa patrie, il acquit bientôt une grand réputation, & une fortune considérable que le luxe de sa femme parvint à dissiper. Ce furent peut-être les chagrins qui le plongèrent dans la débauche du vin, & dans une crapule qui rendirent insupportable même à ses amis, cet homme qui avoit été recherché des grands & des princes : mais ce vice humiliant le détourna peu du travail, & s'il s'enivroit chaque jour, chaque jour aussi il travailloit sept heures entières. Sa science dans le dessin le fit nommer le Raphaël de la Flandre ; en auroit dû plutôt le comparer à Michel-Ange; il n'a rien de la grace & de l'expression de Raphaël. Il avoit de la sécheresse, & il étoit trop clair dans ses carnations; mais sa couleur étoit vigoureuse, & ses figures avoient beaucoup de rondeur. Son exécution étoit prompte & facile. Chargé de peindre les arcs de triomphe pour l'entrée de Charles-Quint à Anvers, il fit sept grandes figures en un jour. Il fit aussi un grand tableau en un seul jour pour l'entrée de Philippe II dans la même ville. Il mourut à Anvers en 1570 à l'âge de cinquante ans.

Corneille-Cort a gravé d'après ce peintre plusieurs travaux d'Hercule. On reconnoît dans ces estampes la science anatomique du maître, sa secheresse, & son imitation de Michel-Ange. Ph. Galle a gravé, d'après ce même peintre, Salomon faisant construire le temple de Jerusalem, le sacrifice d'Abraham, la constance de Scevola &c.

(34) Paul Farinati, de l'école venitienne, né à Vérone en 1522, fut éleve du Golfino, dont la réputation n'est guère sortie de cette ville, où l'on voit, dit-on, quelques bons ouvrages de ce peintre. Paul qui avoit une imagination vive, fit des progrès rapides, acquit une couleur vigoureuse, & peignit également à l'huile & à fresque. Il aimoit à choisir des sujets qui exigent beaucoup de mouvement, des armées mises en fuite, des camps livrés au pillage, des entrées triomphales. Il réussissoit cependant à traiter des sujets plus tempérés, & il se distinguoit alors par la candeur de l'expression. Ses têtes étoient souvent d'un beau caractère. Farinati mourut dans la ville de sa naissance en 1606. Rousselet a gravé d'après ce peintre Diane partant pour la chasse.

(35) André Schiavone, de l'école Vénitienne, né en 1522 à Sebenigo en Dalmatie. L'indigence de ses parens ne leur permit pas de lui donner de maître; il se forma lui-même au dessin en copiant des estampes du Parmesan, & ne fut longtemps occupé qu'à peindre des boutiques, n'ayant d'autres protecteurs que des maçons qui lui procuroient de l'ouvrage. Le Titien eut occasion de remarquer son talent, & lui fournit de l'occupation à la bibliothèque de Venise. Comme il ne reçut jamais qu'un prix très-foible de ses ouvrages, il fut obligé de contracter une manière très-expéditive, & le malheureux état de sa fortune rend excusable son incorrection : mais il étoit inimitable pour l'éclat du coloris, &, dans cette partie, il est un des plus grands maîtres de l'école Véni-

tienne. Le Tintoret disoit qu'on devoit toujours avoir devant les yeux un tableau du Schiavone, pour remarquer ce qu'il falloit suivre & ce qu'il falloit éviter. La beauté de sa couleur lui a obtenu l'indulgence même des Romains. Il est mort dans la pauvreté, comme il avoit vécu, à l'âge de soixante ans, en 1582.

On a de lui au cabinet du roi un St. Jérome : la figure du saint est incorrecte, la tête est bien touchée, & l'ouvrage entier est d'une belle couleur & d'une grande facilité de *faire*.

G. Boel a gravé, d'après ce peintre, Adonis s'arrachant des bras de Vénus, & une adoration des bergers. Aveline a gravé Jupiter & Io.

(36) Pellegrino Tibaldi, de l'école Lombarde, né à Milan en 1522, se forma sur les ouvrages de Michel-Ange, & fut comme lui, peintre, sculpteur & architecte. Il enrichissoit ses fonds de beaux paysages, & assuroit l'effet de ses tableaux par de grandes masses d'ombre & de lumière. Louis Carrache l'avoit pris pour modèle, & l'appelloit le Michel-Ange réformé. On voit de lui à Bologne, dans le palais de l'Institut des sciences, des plafonds qui représentent divers sujets de l'Odyssée. « Les Carraches, dit M. Cochin, ne sont pas » les inventeurs de ce grand caractère de » dessin qu'ils ont amené dans la peinture, & » les morceaux de Tibaldi sont d'un caractère » de dessin aussi grand qu'aucune chose de ces » maîtres. La manière en est grande & terri- » ble. On y voit les raccourcis les plus hardis » & les plus admirables, dessinés très-savam- » ment, & de très-grandes figures dans de » petits espaces. »

Il réussissoit très-bien dans les figures de Stuc, & il a été imité par Annibal Carrache dans la galerie du Palais Farnese. Il mourut à Milan en 1592, âgé de soixante-dix ans.

(37) Luc Cambiasi, dit le *Cangiage*, né à Moneglia, dans les Etats de Gênes en 1527, eut pour maître son père. Il alla à Florence & à Rome étudier Michel-Ange & Raphaël, & passa en Espagne, où il exécuta plusieurs plafonds dans le palais de l'Escurial. Il se distingua par une extrême facilité & par un coloris vague qui ne manque pas d'agrément. Malgré ses défauts, on le met à la tête de l'école Génoise. Il faisoit souvent les plus grands morceaux sans aucune étude, sans aucune préparation : on eût dit que le pinceau marchoit aussi vite que sa pensée. Il étoit correct dans le dessin, habile dans les raccourcis, assez agréable dans la couleur. Sa première manière étoit gigantesque, & s'éloignoit trop de la nature ; la seconde étoit plus étudiée, il faisoit alors des dessins & des cartons avant d'arrêter sa pensée : la dernière n'est qu'une pratique expéditive & maniérée. Il a aussi travaillé en sculpture. Le chagrin de ne pouvoir obtenir une dispense pour épouser sa belle-sœur, le conduisit, dit-on, au tombeau, à l'Escurial en 1589, à l'âge de cinquante-huit ans. L'âge auquel il a fini rend peu vraisemblable cette cause de sa fin.

(38) Frederic Barochio, le *Baroche*, de l'école Romaine, né à Urbin en 1528, vint à Rome à l'âge de vingt ans, & vit ses premiers essais encouragés par Michel-Ange. Il s'appliqua surtout à l'imitation du Correge, noyant comme lui ses contours, mais leur donnant plus de correction. C'est un peintre harmonieux, & qui a bien entendu la partie du clair-obscur, & la fonte des couleurs. Ses ouvrages, malgré leurs défauts, peignent la douceur de son caractère & la bonté de ses mœurs. Il avoit coutume de ne peindre aucune figure sans en avoir fait un modele en cire : si la figure devoit être vêtue, il la drapoit sur ce modèle. Jamais il ne posoit le modèle vivant, sans lui demander s'il se trouvoit bien à son aise dans la pose qu'il lui donnoit. C'est un usage que doivent suivre tous les artistes qui ne veulent introduire dans leurs ouvrages que des attitudes naturelles. Le Baroche est un des peintres les plus gracieux de l'école Romaine ; ses attitudes sont agréables, ses figures bien drapées & bien dessinées, ses plis bien formés & nettement touchés. Ses têtes de vierge ont ordinairement la douceur la plus aimable : il avoit coutume de les peindre d'après sa sœur. Son dessin est d'une grande finesse. C'est enfin, comme le dit M. Cochin, un peintre charmant & infiniment séducteur ; « mais dont l'imi- » tation, ajoute cet artiste, expose à des dan- » gers. Son coloris est agréable & facile à » imiter ; mais il est fardé : ce sont des vio- » lâtres, des bleuâtres, des aurores, tous de » la plus grande fraîcheur ; mais fort au-delà » de ce que la nature présente à cet égard. » Ils tiennent en quelque manière de ce que » la peinture en émail a ordinairement de dé- » fectueux.

» Plusieurs compositions du Baroche sont » singulières ; ce sont des dispositions de figu- » res & de grouppes si simples, si naturelles, » & qui paroissent si dénuées d'art, qu'on en » trouveroit de pareilles dans quelque lieu où » le hazard fit entrer. Souvent les principales » figures sont au fond du tableau, & le de- » vant est vuide ; d'autres fois elles sont dis- » persées au hazard & sans beaucoup de liai- » son : néanmoins cette manière a des beautés,

» ne fut-ce que d'avoir l'air très-naturel & » sans artifice. »

Mengs a comparé par les contraires le coloris du Baroche à celui de Rembrandt. « Les » deux extrêmes, dit-il, savoir le blanc & le » noir, s'employent l'un & l'autre de la même » manière, vu qu'ils degradent & annihilent, » pour ainsi dire, toutes les couleurs, sans » en avoir eux-mêmes aucune qui leur soit » propre; de sorte qu'ils peuvent servir, entre » les mains d'un artiste judicieux, à marier » les couleurs les plus disparates. Je pourrois » en citer plusieurs exemples; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvé les plus » frappans. Rembrandt a obtenu de l'harmonie » dans ses ouvrages, en mariant les couleurs » les plus incompatibles par le moyen des » umbres; en ne laissant éclairée qu'une partie » de ces couleurs, & en les séparant les unes » des autres. Mais lorsque la disposition des » sujets l'obligeoit à les rapprocher, il éclairoit alors les unes avec art, & rendoit les » autres obscures. Le Baroche, au contraire, a » mis dans ses tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes ses couleurs avec » le blanc, par lequel il les a privées de toute » leur vigueur; &, par cette méthode, il a » su marier les couleurs les moins amies, & » a donné à ses tableaux un clair-obscur d'un » grand effet & bien raisonné. Pour donner, » en un mot, une idée du goût de ces deux » maîtres, je dirai que Rembrandt a peint tous » ses objets comme s'il les eût vus dans une » cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible » rayon solaire, pour animer son harmonie, » sans y porter plus de lumière qu'il ne falloit » pour pouvoir distinguer de près une couleur » de l'autre; tandis que le Baroche semble, » au contraire, avoir peint ses ouvrages en » plein air, ou dans les nues même, & comme » si, entourés de toutes parts de lumière & » de reflets, ils n'eussent, pour ainsi dire, » point du tout reçu d'ombres : de sorte que » par cette abondance de clarté, il a fait des » tableaux brillans, & l'on pourroit même » dire resplendissans.

« Si je ne me trompe, le peintre judicieux » & sage, doit se servir de ces deux goûts » différens, lorsque le sujet le demande, & » non pas autrement : mais il me paroît que, » de ces deux extrêmes, c'est la manière de » Rembrandt qu'on doit préférer à celle du » Baroche, vu que le goût du premier s'accorde avec la nature, tandis que celui du » dernier ne subsiste que dans l'imagination, » & tout ce que l'esprit invente doit du moins » s'appuyer sur la vérité ».

Le Baroche mourut à Urbin, ville de sa naissance, en 1612, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Une si longue vie, & le grand nombre de ses ouvrages peuvent étonner, quand on sait que, depuis sa jeunesse, il étoit d'une santé si délicate, qu'il pouvoit à peine travailler deux ou trois heures par jour, & qu'il étoit obligé de prendre quelquefois plusieurs mois de repos. On prétend qu'il avoit été empoisonné, dans sa jeunesse, par des artistes jaloux.

Le Roi n'a aucun ouvrage du Baroche. On voit de ce peintre, dans le cabinet du Duc d'Orléans, Enée enlevant son père, deux saintes familles, une tête de Saint-Pierre, & une fuite en Egypte.

Augustin Carrache a gravé, d'après Baroche, Enée sauvant son père; Corn. Cort, la Vierge à la fontaine; Sadeler, une sainte famille, &c.

(39) Jérome Mutiano, de l'école de Venise, né en 1528, d'une famille noble, dans la terre d'Aquafredda, territoire de Bresse. Il étudia à Venise les ouvrages du Titien, & passa à Rome pour y faire une étude plus savante du dessin. Pendant qu'il s'appliquoit à copier l'antique, il se réserva une partie de son temps qu'il consacroit à peindre des portraits, afin de concilier les vérités de la nature avec les beautés des artistes de l'ancienne Grèce. Il continua les dessins de la colonne trajane commencés par Jules-Romain, & ce fut par ses soins que ces dessins furent gravés.

Son dessin a de la pureté, ses têtes de l'expression, son coloris de la vigueur; ses draperies sont larges & étudiées d'après nature. Ses portraits étoient bien ajustés. Il aimoit à se délasser du genre de l'histoire par celui du paysage. Sa manière tenoit beaucoup de celle des Flamands dans la touche des arbres : il en accompagnoit les tiges de tout ce qui pouvoit y jetter de la variété. Il peignoit par préférence des châtaigniers, & regardoit cette espèce d'arbres, comme la plus favorable à l'imitation. Il acquit de la fortune, & la douceur de son caractère le rendit heureux.

On doit à ce peintre l'invention d'un nouveau stuc pour appliquer la mosaïque. Il mourut à Rome en 1570, à l'âge de soixante-deux ans.

Le Roi possède de ce peintre l'incrédulité de Saint-Thomas. Tout indique dans ce tableau, au jugement de Lépicié, que le Mutian étoit grand dessinateur, bon coloriste, & qu'il entendoit la partie de l'expression.

Villamene a gravé, d'après ce peintre, l'Annonciation : Corn. Cort, Sainte-Marie Egyptienne, St. Jérôme, &c., & sept paysages d'une grande beauté : Desplaces, le lavement de pieds.

(40) Louis de Vargas, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1528. Il fit deux fois

fois le voyage d'Italie, pour se perfectionner dans la peinture, & s'appliqua surtout aux ouvrages de Perin del Vaga. De retour dans sa patrie, il fut chargé de toutes les entreprises considérables, & traita également l'histoire & le portrait. Il mourut à Séville en 1590, âgé de soixante & deux ans. On dit que ses austérités avancèrent sa fin.

Le Duc d'Orléans possède de ce maître un Saint-Jean couvert d'une peau de chameau dans une proportion plus grande que nature.

Pierre Balliu a gravé, d'après ce peintre, la donation de Constantin.

(41) Taddée Zucchero, de l'école Romaine, né dans le Duché d'Urbin en 1529, fut élève de son père, qui ne pouvoit guère lui enseigner que les premiers élémens & la manœuvre de l'art. Taddée vint, à quatorze ans, chercher à Rome de plus habiles maîtres : il fut obligé, pour subsister, de broyer des couleurs, & n'avoit pas la nuit d'autre asyle que les loges du palais Chigi. Dans cet état misérable, il copioit l'antique, il étudioit Raphaël. Ses progrès répondirent à son application, & de grandes entreprises furent la récompense de ses progrès. Le Duc d'Urbin le manda pour peindre le principal dôme de sa capitale; les Papes Jules III & Paul IV l'employèrent dans plusieurs endroits du Vatican, particulièrement dans le Torrione, où il peignit plusieurs fresques avec beaucoup d'intelligence; le Cardinal Farnese lui assigna une riche pension, & le chargea de la conduite entière des travaux de son château de Caprarola.

Il étoit grand dans la composition, moëlleux dans l'exécution, vague dans la couleur, assez correct dans le dessin, mais tombant dans la manière à force d'affecter la grandiosité. Doublement fatigué par les travaux & par la débauche, il mourut en 1566, âgé de trente-sept ans.

Il laissoit un grand nombre de travaux commencés, ou seulement entrepris. Ils furent donnés à *Frédéric*, son frère, moins habile que lui, mais plus facile; coloriste assez agréable, fin dans ses têtes, dessinateur savant, mais très-manièré. Frédéric a travaillé à Florence, en France, en Flandre, en Hollande, en Angleterre, en Espagne, à Venise, où il s'attira la jalousie des peintres Vénitiens, & mérita l'estime & les récompenses du Sénat, qui le créa Chevalier. Il mourut à Ancone en 1609, âgé de soixante-six ans.

Les deux Zuccheri furent, sans doute, des artistes très estimables; mais leurs succès gâtèrent les peintres d'Italie qui se les proposèrent pour modèles, jusqu'à ce que les Carraches, par une étude plus profonde & plus vraie, relevèrent la dignité de la peinture.

Corn. Cort a gravé, d'après Taddée Zucchero, la descente du Saint-Esprit, l'*Ecce homo*, la Pâques, l'Adoration des bergers; & d'après Frédéric, le couronnement de la Vierge, le martyre de Sainte-Catherine, le mystère de l'Annonciation. F. Bartolozzi a gravé d'après le même peintre Marie, Reine d'Ecosse.

(42) Paul Caliari, dit *Véronese*, de l'école de Venise, né à Vérone en 1532, n'eut pour maître que son oncle, peintre inconnu, & dès sa première jeunesse étonna sa patrie par ses talens. Mais, ni Vérone, ni Mantoue, où il fut conduit par le Cardinal de Gonzague, n'étoient des théâtres suffisans à sa gloire : il vint à Venise, concourut pour un prix que proposoit le Sénat, & fut vainqueur : il eut le Titien pour juge, & ses rivaux eux-mêmes ratifièrent le jugement.

Le génie du Véronèse le portoit surtout aux grandes compositions; on a célébré la noblesse de ses conceptions; on a eu raison, si l'on a supposé que la noblesse devoit être accompagnée de la grande richesse; on ne trouve pas dans ses ouvrages la noblesse qui est compagne de la grande simplicité.

Le Véronese fit un voyage à Rome; il y vit l'antique & Raphaël, & l'on assure qu'il retira un grand fruit de ce voyage. On ne voit pas cependant qu'il ait cherché les beautés simples de Raphaël & des anciens statuaires : & sans doute il fit bien de suivre l'impulsion de son caractère. Les beautés qu'il négligeoit étoient d'un ordre supérieur, mais il se feroit fatigué vainement à les poursuivre, & il se fit un grand nom en s'attachant seulement à celles dont il avoit le sentiment. Destiné par la nature à être le premier des peintres d'apparat, il avoit un assez beau partage, & il dut s'en contenter.

C'est dans ce genre qu'il fit, à des époques différentes, les quatre tableaux qui ont peut-être contribué le plus à sa gloire. Ils représentent tous des banquets, & il y a étalé la plus grande magnificence.

Le premier, placé au réfectoire de Saint-Georges, a plus de trente pieds de long, & renferme plus de cent-vingt figures : il représente les noces de Cana. C'est son chef-d'œuvre.

Le second, fait en 1570, pour l'église de St. Sébastien, représente le banquet de Simon le lépreux : on y voit la Magdelaine essuyer de ses cheveux les pieds du Sauveur.

Dans le troisième, peint en 1573, on voit Jésus-Christ à table avec ses apôtres dans la maison de Lévi.

Le quatrième, qui étoit dans le réfectoire des Pères Servites, représente le même sujet

que le second, mais différemment traité : l'ordonnance en est d'une grandeur & d'une magnificence extraordinaire. Des anges tiennent en l'air un rouleau, où est écrit : *Gaudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente.* Il a été donné au Roi de France en 1665, par la République de Venise. Ces quatre tableaux sont remarquables par la manière dont ils sont peints & colorés, par la beauté des habits, la richesse des vases, & les autres accompagnemens qui, dit Félibien, représentent dans ces festins une magnificence aussi grande que tout ce qu'on rapporte de ceux d'Assuérus.

Mais cet amateur judicieux, en rendant justice au faste de ces compositions, observe avec raison le défaut de convenance qu'offre ce faste même. La magnificence de simples particuliers, tels que Simon & Lévi, ne devoit pas être celle des Rois de Perse. Aussi, quand on parle de la vérité qui regne dans les ouvrages de Paul Véronese, il faut entendre que cette vérité ne porte que sur les formes & la couleur ; on n'y trouve ni celle du costume, ni celle des mœurs, ni celle de l'expression.

Ce peintre acquit de grandes richesses, & vécut honorablement, quoiqu'il ne recherchât pas avidement, comme le Tintoret, toutes les occasions de gagner, & qu'il se contentât souvent, pour ses plus beaux ouvrages, de retirer les avances qu'il avoit faites. Il ne se distinguoit pas moins par ses mœurs que par ses talens, & il avoit coutume de dire que les talens n'étoient estimables que par leur union avec la probité.

Si les têtes de femmes dans ses ouvrages n'ont pas le grand caractère de la beauté, elles sont du moins agréables. Ses têtes des deux sexes ne sont que des portraits, mais ils sont beaux & bien choisis : ses ordonnances sont magnifiques, ses groupes ingénieusement enchaînés. S'il est vrai, comme de Piles le prétend, qu'il n'ait réussi dans le clair-obscur que par hazard, & sans principes, il faut avouer qu'il a eu souvent de ces hasards heureux, & qu'il a souvent assuré l'effet de ses tableaux par de belles masses d'ombre & de lumière. Son coloris est fier & vrai, ses reflets sont savamment ménagés. Il ne drapoit pas dans la grande manière de Raphaël ; on a cru même voir en lui dans cette partie quelqu'imitation d'Albert Durer ; mais il vêtoit bien ses figures à la manière de son temps & de son pays, & représentoit avec une grande vérité les plus riches étoffes. Quoique ses figures soient bien ensemble sous leurs vêtemens, il manquoit de correction & de finesse, mais non de grandeur, dans le dessin du nud. Il faut avouer cependant qu'il dessinoit agréablement les figures de femmes, & très-bien les têtes & les mains. Le fracas qui regne dans ses compositions, ressemble à de la chaleur ; mais ce n'est ni le beau feu qui animoit Raphaël, ni l'impétuosité qui tourmentoit Michel-Ange, ni la vivacité de Rubens. Ses ombres tiroient trop sur le violâtre, mais ses demi-teintes étoient belles & fraîches. Il aimoit à placer l'horizon un peu bas pour donner plus de jeu à la composition, parce qu'alors les figures du devant deviennent plus dominantes. Son pinceau étoit gras, son faire facile son fini parfait, mais léger. S'il étoit foible dans l'expression des affections de l'ame, il saisissoit bien celle qui représente la vie. Dans les plafonds, il avoit de beaux raccourcis. Il savoit donner le mouvement à ses figures « Il a su » observer, dit M. Cochin, que, dans les » ombres portées, il reste une lumière qui ne » vient pas du jour principal, mais de tout » le ciel, ce qui fait paroître des détails tendres » dans ces ombres. Ce qui le rend plus ad» mirable encore, c'est que ces parties om» brées conservent leurs demi-teintes colorées » avec une variété presqu'aussi détaillée que » les choses exposées au grand jour ; & c'est » d'une manière si imperceptible, que la masse » totale n'en est pas moins unie & grise, mais » d'un gris coloré qui est d'une grande beauté. » On y apperçoit encore assez distinctement » une connoissance de l'effet de la lumière » qu'on voit rarement chez d'autres maîtres : » c'est que les devans du tableau sont tendres » & presque tous reflétés ; les touches même » n'en sont pas si fortes que les ombres des » objets qui sont derrière. Il faut entendre » que ces objets qui servent de fond & qui » sont plus forts, ne soient pas fort éloignés. » C'est l'effet véritable de la nature ; mais peu » de peintres l'ont connu ; ou du moins il en » est peu qui aient eu assez de courage pour » le pratiquer. Il faut avoir beaucoup de science » dans le coloris & dans la magie du clair-» obscur, pour entreprendre de tirer les de» vans sans force, & par la seule beauté de » la couleur ».

Mais quoique Paul Véronese mérite les plus grands éloges, il faut avouer qu'il ne doit être imité que pour ses belles parties pittoresques, sans le regarder comme un véritable peintre d'histoire ; ou du moins de l'histoire héroïque & antique. Mais il sera supérieur à la critique, & méritera des louanges sans réserve, si l'on se contente de lui assigner le rang suprême entre les peintres de portraits historiés, puisque les figures de ses tableaux d'histoire sont en effet des portraits, vêtus, ajustés comme l'étoient les nobles Vénitiens de son temps. Il auroit été sans reproche, s'il eût choisi, pour exercer son pinceau, des sujets de l'histoire de Venise. Il lui reste la gloire d'avoir été l'un des plus grands peintres qui

avoir paru depuis la naissance de la peinture : il lui a manqué l'expression & les convenances, qui sont moins des parties de la peintures proprement dite, que de la poésie pittoresque.

Cet artiste laborieux mourut à Venise en 1588 dans sa cinquante huitième année. Quelques tableaux qu'on lui attribue, & qui ne paroissent pas tout-à-fait dignes de lui, peuvent être de *Benedetto*, son frère, ou de *Carlo* ou *Gabriele*, ses fils, qui ont le plus souvent travaillé avec lui, & qui ont quelquefois peint séparément dans sa manière.

Le roi possède de Paul Véronese vingt-six tableaux, entre lesquels on doit distinguer le repas chez Simon le Pharisien dont nous avons parlé. Lépicié reproche au célebre Peintre sa funeste économie dans l'achât de ses couleurs, économie qui lui a fait épargner l'outre-mer, & qui est cause que le ciel a noirci ; ce qui détruit l'harmonie du tout ensemble : reproche que Véronese a mérité dans plusieurs de ses ouvrages.

Le tableau des pélerins d'Emaüs justifie la place que nous avons assigné à Paul Véronese plutôt entre les peintres de portraits historiés qu'entre les peintres d'histoire. Cet ouvrage est absolument du genre qu'on appelle portraits de famille : le peintre y a introduit sa famille entière. » Mais cette faute contre le costume, » dit Lépicié, fait naître tant de beautés du » côté de l'ordonnance & de l'exécution, qu'il » n'est guerre possible d'en savoir mauvais gré » à ce grand homme. »

Jesus-Christ est représenté à table avec les deux disciples, au moment où les yeux levés vers le ciel, il bénit le pain. A sa gauche est Paul Véronese. La femme de cet artiste, debout & magnifiquement vêtue, porte entre ses bras un enfant à la mamelle qui badine avec son collier. Deux de ses fils, habillés à la Vénitienne, sont auprès d'elle ; l'un paroît vouloir se cacher sous sa robe dans la crainte d'un épagneul que tient son frère & qui veut s'échapper. Deux petites filles, en corps de robe de damas à fleurs, s'amusent à caresser un gros chien couché devant la table. Des spectateurs, des domestiques, qui servent, & deux enfans, dont l'un à genoux a la main droite posée sur un vase, sont placés sur différens plans. La scène se passe dans un vestibule orné de colonnes cannelées, dont l'entrée laisse voir la campagne. Il est inutile d'observer que cette décoration est mal choisie, que cette pompe d'architecture est déplacée, que ces personnages Vénitiens, & ces épisodes de chiens & d'enfans choquent les convenances du sujet, du temps ou il s'est passé, & même de la raison qui, dans tous les genres, défend de distraire de l'objet principal, par des accessoires inutiles, l'attention du lecteur ou du spectateur.

Ce tableau a été gravé par Sim. Henri Thomassin, habile graveur, mais peu capable de rendre le Véronese. Le repas chez le Pharisien a été gravé par le Fevre, qui n'a jamais rendu que la composition & a négligé l'effet. On a de cet artiste un grand nombre d'estampes d'après le Véronese. Augustin Carrache a gravé, d'après le même peintre, le mariage de Sainte Catherine, Jesus-Christ mort, Jesus-Christ en croix, le martyre de Sainte Justine, & beaucoup d'autres tableaux dont il n'a pas exprimé la couleur.

(43) J. FERNANDES XIMENES DE NAVARETTA, dit *el Mudo* ou *le Muet*, de l'école Espagnole, naquit à Logrogno, d'une famille noble, en 1532. Il sert à prouver que la nature ne laisse pas sans de grandes ressources ceux mêmes de ses enfans, qu'elle semble traiter le plus en marâtre. Navaretta étoit sourd & muet de naissance : mais des figures que, dès son enfance, il se plaisoit à tracer sur les murailles, & qui étoient supérieures à celles que dessinent communément les enfans, firent soupçonner ses dispositions pour la peinture, & cette espérance ne fut pas trompeuse. Il eut pour maître un Dominiquain, alors estimé dans son art.

Navaretta, après avoir reçu les premiers élémens de la peinture, passa en Italie, étudia les chefs-d'œuvres de Rome, & se rendit à Venise où il fut admis dans l'école du Titien. Sa réputation naissante le fit rappeller dans sa patrie, où il fut occupé dans le palais de l'Escurial. Formé à l'école du plus grand des coloristes, il ne se montra pas indigne d'un tel maître, & l'on dit qu'il joignoit l'expression à la partie séduisante de la couleur. Les poëtes de son pays ne manquerent pas de célébrer ses talens, qui sembloient contraster avec les privations auxquelles il avoit été condamné par la nature. Il mourut à l'Escurial en 1572, dans sa quarantième année.

(44) MARTIN DE VOS, de l'école Flamande, d'abord élève de son père, peintre alors estimé, & ensuite de Franc Flore, naquit à Anvers on ne sait pas précisément en quelle année. Il fut bientôt compté entre les meilleurs artistes de son pays, & reçu dès l'âge de vingt-trois ans de l'académie d'Anvers. Mais placé au rang des maîtres par ses concitoyens, il ne conçut point un orgueil qui auroit pu l'arrêter dès l'entrée de sa carrière, & alla se mettre à Rome au nombre des élèves. Il y fit de grands progrès dans l'art du dessin, sentit qu'une autre école pouvoit lui donner de plus savantes leçons sur la couleur, & se rendit à Venise. Le Tintoret non content de lui donner des conseils, offrit de l'associer à

ses travaux, & l'artiste Flamand peignit les fonds de paysages dans les tableaux du Vénitien.

Cependant ses talens ne rêsterent pas long-temps confondus avec ceux de son nouveau maître : il eut la gloire de voir ses ouvrages recherchés dans la patrie des arts, & fit en Italie un grand nombre de portraits & de tableaux d'histoire. Il fut employé par les Médicis, & c'est dire assez qu'il fut plaire aux amateurs éclairés. Il avoit une couleur agréable, un dessin correct, un pinceau facile ; ses têtes se ressembloient entre elles, mais elles étoient gracieuses ; les compositions étoient un peu froides, mais naturelles ; ses draperies un peu maniérées ; ses beautés n'étoient pas du premier ordre, mais ses défauts n'étoient pas choquans, & ils obtinrent l'indulgence d'une nation qui n'est pas indulgente pour les artistes étrangers. Il dut sans doute la faveur des Italiens à l'art avec lequel il peignoit, dans ses tableaux d'histoire, le paysage & les animaux.

L'estime qu'il obtenoit des Italiens ne lui fit point oublier sa patrie ; il revint à Anvers où l'attendoient la réputation & la fortune. Il y décora de ses ouvrages un grand nombre d'églises & y mourut en 1604 âgé de soixante & dix ans.

On voit chez le duc d'Orléans deux tableaux de ce maître. Dans le premier les figures sont de grandeur naturelle ; il représente les principaux fleuves de l'Asie & de l'Afrique, des nayades, des tygres, des crocodiles. L'autre représente Pan arrêté par Sirinx qui l'empêche de combattre des tygres.

Les Sadelers & d'autres artistes ont beaucoup gravé d'après Martin de Vos. On recherche surtout les pères du désert gravés par Jean & Raphael Sadeler.

(45) Jean Bol, de l'école Flamande, né à Malines en 1534. Il se distingua d'abord entre les peintres en détrempe qui étoient alors en si grand nombre qu'on en comptoit dans la seule ville de Malines jusqu'à cent cinquante atteliers. Il se dégoûta bientôt d'être confondu avec ces ouvriers de fabriques, & de voir souvent les copies de ses meilleurs ouvrages vendu aussi cheres que les originaux. Il se livra à la peinture en petit à gouazze & à l'huile, & vit ses ouvrages recherchés. Il peignoit des vues, des marines, des sujets d'histoire, & ses tableaux ne le cédent point aux peintures les plus précieuses du même temps & du même pays. Il mourut à Amsterdam en 1583 à l'âge de quarante-neuf ans. On a beaucoup gravé d'après lui. Dire que ses tableaux ont occupé le burin des Sadeler, c'est annoncer l'estime dont ils jouissoient.

(46) Joseph Porta, dit *Salviati*, de l'école Vénitienne, naqui à Castello nuovo della Grafignana en 1535. Il fut conduit à Rome par un de ses oncles, & mis dans l'école du *Salviati*, peintre Florentin dont nous avons parlé. On s'accoutuma à lui donner le nom de son maître, sous lequel il est plus connu que sous le sien. Il se fit une maniere composée qui tenoit à la fois des écoles de Rome & de Venise, & qui fit rechercher ses ouvrages par les Vénitiens : mais il conserva de son maître l'habitude d'accuser trop durement les muscles.

Il fut rappellé à Rome par le Pape Pie IV qui lui fit peindre au Vatican l'Empereur Frédéric I. baisant les pieds d'Alexandre III. Mille écus d'or, somme alors tres considérable, furent la récompense de ce travail, & prouvent la réputation dont jouissoit l'artiste. Après avoir fait encore quelques autres tableaux à Rome, il retourna à Venise où sont ses principaux ouvrages.

Il composoit & peignoit facilement. Ses ordonnances, dans ses beaux ouvrages, ont beaucoup de grandeur ; on y voit cet enthousiasme que les Italiens nomment furie. Il entendoit bien le plafond, & donnoit à ses figures un grand caractère. Ses têtes étoient belles, sa manière graile, sa couleur souvent bonne & vigoureuse, quelquefois cependant un peu morne. Son dessin étoit correct, même dans ses peintures les plus foibles. Il n'étoit pas heureux dans l'art de draper & donnoit souvent à ses plis trop de rondeur.

Il donnoit dans l'alchymie, & dans cette partie superstitieuse des mathématiques qui étoit alors la plus cultivée & qui consistoit à prédire l'avenir par la science des calculs. Si l'alchymie ne lui procura pas les richesses qu'il s'en promettoit, elle lui fournit du moins quelques découvertes qui lui furent utiles dans la peinture à fresque. Il mourut à Venise en 1585 âgé de cinquante ans.

On voit de lui au palais-royal un enlévement des Sabines où les figures sont grandes comme nature.

(47) Jean Stradan, de l'école Flamande, né à Bruges en 1536, d'abord élève de son père, & ensuite de plusieurs peintres peu connus, fit bientôt assez de progrès pour ne pouvoir plus rien apprendre d'eux. Il alla étudier en Italie les chefs-d'œuvres de l'antiquité & ceux de Raphaël & de Michel-Ange, & s'attacha à François Salviati dont il emprunta en partie la manière. Il confondit quelque temps ses travaux avec ceux de ce peintre & de Vasari, & trouva de l'occupation à Naples où il fut appellé par Don Juan d'Autriche ; en Flandre, où il fut conduit par ce prince ;

à Florence où il revint se fixer, & où l'on voit ses principaux ouvrages. Il a fait aussi plusieurs tableaux d'église à Venise & à Rome. Il peignoit à fresque & à l'huile, étoit bon dessinateur quoiqu'un peu lourd & maniéré; il avoit de la fécondité dans la composition & de la facilité dans l'exécution; sa couleur étoit bonne & vigoureuse, quoique tirant sur le bleuâtre. Il se distingua surtout dans les sujets de chasse & dans ceux où il entroit des chevaux. Il fut un des principaux membres de l'Académie de Florence; on a même écrit qu'il en fut directeur. Si ce fait est vrai, il falloit que Stradan eût une réputation bien imposante pour faire taire la jalousie des artistes Toscans qui ne rendent pas aisément hommage aux peintres étrangers. Il mourut à Florence en 1605 âgé de soixante-neuf ans.

Philippe Galle a gravé d'après lui le Christ en croix au moment où on lui présente l'éponge, & la passion traitée de deux manières différentes; H. Goltzius plusieurs feuilles de chevaux; Corn. Galle des chasses & des batailles. Ce peintre a aussi occupé plusieurs fois le burin des Sadeler.

(48) Dario Varotari, de l'école Vénitienne, tiroit son origine d'une noble famille d'Allemagne. Il naquit à Vérone en 1539, étudia d'abord l'architecture, entra ensuite dans l'école de Paul Véronese & devint l'un de ses meilleurs élèves. Il peignoit à fresque & à l'huile; & fut chargé de décorer de ses ouvrages un grand nombre d'églises & de palais. Il continua d'exercer l'architecture & il ornoit de ses peintures les palais qui avoient été construits sur ses dessins. Vif & fécond dans ses conceptions, il composoit bien, possedoit bien l'art de groupper, & disposoit ingénieusement ses plans. Son dessin étoit un peu rond, & n'étoit pas fort correct, mais ses têtes étoient belles, de ce genre de beauté qui a été connu de l'école Vénitienne, & qui ne s'élève pas au dessus de la nature telle qu'on la rencontre souvent dans le pays. Il peignoit bien, avoit en général un bon ton de couleur, & savoit établir de grandes masses d'ombre & de lumières. On lui reproche d'avoir travaillé souvent d'un pinceau trop fondu. Il mourut en 1596 à l'âge de cinquante-sept ans.

Clara Varotari, sa fille & son élève, se distingua dans le portrait.

(49) François Porbus, de l'école Flamande, né à Bruges en 1540, fut d'abord élève de *Pierre Porbus* son père, habile peintre & géographe, né à Gouda en Hollande, & qui s'établit à Bruges, où il mourut en 1583. Pierre a peint des tableaux d'autel à Bruges & dans sa patrie. Le plus estimé est celui qu'il fit pour la grande église de Gouda; mais le plus beau de ses ouvrages est le portrait du duc d'Alençon qu'il peignit à Anvers.

François passa de l'école de son père dans celle de Franc-Flore & le surpassa. Il peignit, comme son père, des tableaux d'autel d'une couleur vraie, & d'un pinceau agréable : sa touche étoit fine & décidée, sa couleur forte & harmonieuse. Il se fit distinguer, dans le genre du portrait; & il excella sur tout dans la peinture du paysage & des animaux. Il avoit soin de faire reconnoître par le feuillé les différentes espèces des arbres qu'il représentoit. Il mourut en 1580 à l'âge de quarante ans.

François Porbus, le jeune, fils & élève du dernier, se fixa de bonne heure à Paris. Il eut des succès dans le genre de l'histoire & fut surtout employé pour le portrait. Sa couleur est chaude & vraie, sa composition simple, son dessin a de la finesse. C'est lui qui a peint le tableau de la cène qui est au maître-autel de la paroisse Saint Leu à Paris, ouvrage estimé, & fort supérieur à l'Annonciation qu'il a peinte au maître-autel des Jacobins de la rue Saint Honoré : ce dernier ouvrage a des beautés de détail, mais il manque trop de chaleur. Les deux tableaux de l'hôtel-de-ville, dont l'un représente la minorité de Louis XIII & l'autre la majorité de ce prince, peuvent faire connoître le mérite de Porbus dans le genre où il a eu les succès les plus décidés. On voit de lui, au cabinet du roi, deux portraits de Henri IV. Cet artiste mourut à Paris en 1622.

J. Sadeler a gravé d'après François Porbus le père, la conversion de Saint Paul. Le portrait de Henri IV, peint par Porbus le fils, a été gravé par Marsenay de Ghuy, & par Tardieu.

(50) Felix Riccio, dit *Brusasorzi*, de l'école Vénitienne, né à Vérone en 1540, fut élève de son père & fit dans l'art des progrès rapides. Il alla ensuite à Florence étudier le dessin des grands maîtres de cette école; mais son goût naturel le porta toujours à l'imitation de Paul Véronese. Ses principaux ouvrages sont à Vérone. Son pinceau étoit facile, doux, agréable, quelquefois un peu léché. Sa manière est grande, ses têtes ordinairement belles, bien peintes, bien dessinées, & même quelquefois remarquables par la force de l'expression. Il plaît par sa couleur, souvent un peu grise, surtout dans les demi-teintes; mais toujours agréable, & faisant en même temps de l'effet : dans ses bons ouvrages, la composition tient de celle de Paul Véronese, &, malgré son séjour à Florence, il lui ressemble même pour le dessin.

(51) Jacques Palma, le vieux, de l'école Vénitienne, né à Sérinalta, dans le territoire de Bergame, en 1540, entra de bonne-heure dans l'école du Titien. Il saisit si bien la manière de son maître qu'il fut jugé digne de terminer un ouvrage que ce grand peintre, en mourant, avoit laissé imparfait : il n'atteignit cependant jamais à la même finesse de pinceau, & fut extrêmement inégal ; mais ses bons ouvrages doivent le placer dans la classe des artistes les plus distingués. Il ne peignoit que d'après nature, & dut à cette méthode une grande vérité. Sa manière étoit large & grasse, jusqu'au point de tomber même dans le barboteux ; sa couleur bonne & vigoureuse, souvent sourde ; son dessin juste, mais sans finesse ; ses têtes belles & d'un grand caractère ; ses lumières souvent bien grouppées : il y a cependant de ses ouvrages où on lui reproche de les avoir dispersées. Il mourut à Venise en 1596, âgé de cinquante-six ans.

On voit trois tableaux de ce maître au cabinet du Roi. Une sainte famille, avec un berger à genoux, se distingue par la beauté des têtes, l'excellence du coloris, & l'exécution du linge qui est d'une vérité capable de faire illusion. Une autre sainte-famille, formant un grouppe de huit figures, montre peu de génie, mais une couleur admirable, & une grande beauté de caractère dans plusieurs têtes. Le Christ mis au tombeau manque d'expression dans les têtes & d'élégance dans le dessin ; mais il est d'un grand relief.

(52) Jacques Palma, le jeune, neveu du vieux, naquit à Venise en 1544 & l'on croit qu'il fut élève du Tintoret. Il alla ensuite à Rome, étudier les ouvrages de Michel-Ange, de Raphael & de Polidore. Il fut chargé par le Pape de peindre une galerie & une salle au Vatican. De retour à Venise, il fut préféré à son oncle par la beauté de son génie, la légereté de la touche, l'art de dessiner les draperies. Mais devenu, après la mort du Tintoret & du Bassan, le premier des peintres Vénitiens, il fut accablé d'ouvrages, & se fit, pour mettre à profit l'occasion de s'enrichir, une manière négligée & expéditive. Ses ouvrages strapassés n'étoient plus que des ébauches, & il devint bientôt inférieur à lui-même : mais il resta toujours admirable par l'esprit dont il animoit ses productions croquées. Il étoit si laborieux, que ses amis le trouverent occupé à peindre pendant qu'on enterroit sa femme. Son esprit le rendit cher aux gens de lettres ; il étoit intimement lié avec le Guarini & le cavalier Marin. Il mourut à Venise en 1628, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Le Roi ne possède de ce peintre qu'un Christ couronné d'épines. L'expression est touchante, le dessin d'un grand caractère, la lumière d'une belle distribution.

Estampes d'après le vieux Palme : buste de femme par Vorsterman, la Laure de Pétrarque par Hollar, la sainte-famille du cabinet du Roi par Er. Picard.

D'après le jeune Palme : un grand nombre d'eaux-fortes par lui-même ; une flagellation par Giles Sadeler ; un Saint Jérôme en méditation, par Goltzius.

(53) Antoine Tempeste, de l'école Florentine, né à Florence en 1545, fut élève de Stradan ; son inclination naturelle & les exemples qu'il voyoit dans cette école, le porterent à se consacrer sur-tout à la représentation des animaux, &, dans ce genre, il devint encore supérieur à son habile maître : mais il ne se borna point à cette seule partie de l'art, & cultiva aussi le genre de l'histoire. Il fit le voyage de Rome, & fut occupé par Gregoire XIII à orner de ses ouvrages les galeries du Vatican. Appellé à Caprarole par le Cardinal Alexandre Farnese, il y peignit plusieurs grands sujets d'histoire.

Son génie est connu par le grand nombre d'estampes qu'il a gravées lui-même & dont la plupart représentent des combats de cavalerie, des chasses, des cavalcades. Ses compositions sont pleines de feu, ses chevaux sont dessinés savamment dans le plus grand caractère, mais avec un peu de cette exagération qu'on reproche généralement aux Florentins : Tempeste a vu la nature du cheval, comme Michel-Ange a vu celle de l'homme. Il est mort en 1620 à l'âge de soixante & quinze ans.

(54) Barthelemy Spranger, de l'école Flamande, né à Anvers en 1546, eut dans son pays plusieurs maîtres peu connus & vint se mettre à Paris sous la discipline d'un maître non moins obscur. Il alla ensuite à Milan où il prit des leçons d'un élève du Corrège qui n'avoit sans doute qu'un talent fort médiocre, mais qui put lui dévoiler la théorie de son habile maître. Spranger ne resta pas longtemps dans cette école & passa à Rome où dès lors il fut jugé digne d'être employé par le Cardinal Farnese à la décoration de son château de Caprarole ; il y peignit des paysages à fresque. Un tableau peint sur cuivre que le jeune artiste présenta au Pape Pie V, lui mérita l'avantage d'être nommé peintre de sa sainteté. Ce tableau de six pieds de haut représente le jugement dernier, & l'on n'y compte pas moins de cinq cent têtes.

La mort du Pape n'empêcha pas Spranger de trouver à Rome de l'occupation. Il y fit plusieurs grands ouvrages pour différentes égli-

ses, & un nombre considérable de petits tableaux.

Mais s'il a produit à Rome un grand nombre d'ouvrages, on peut lui reprocher d'y avoir fait trop peu d'études & de ne s'être pas assez attaché aux chefs-d'œuvre qui rendent cette ville la plus belle & la plus savante école des arts. Il se contentoit de regarder ces excellens modèles, & se fioit à sa mémoire, qui étoit fort heureuse, du soin d'en conserver les beautés : méthode insuffisante & dangereuse : pour s'identifier les talens des grands-maîtres, il faut par ses études en reproduire les ouvrages » Il » est difficile de décider, dit un artiste, M. » Deschamps, si la mémoire est un don de la » nature plus avantageux que funeste aux » artistes. Si elle leur rend présens les grands » modèles, elle les trompe aussi quelquefois ; » ils prennent leur imagination pour une ré» miniscence, & ne suivent souvent que des » chimères ».

Il est incertain que Spranger ait fait un seul dessin d'après l'antique, un seul d'après Raphael. S'il n'a copié aucun des ouvrages de Michel-Ange, il semble les avoir du moins considérés attentivement, & il paroît avoir forcé la manière déjà outrée de cet artiste. Il a traité les extrémités d'une façon bizarre, tourmenté les attitudes & donné généralement une caricature barbare à son dessin. Il travailla presque toujours de pratique, & fut maniéré dans la couleur comme dans les formes : mais il avoit une imagination abondante & facile, une composition riche, & une douceur de pinceau, une beauté de touche qui inspiroient l'indulgence pour ses défauts.

Mandé à Vienne par l'Empereur Maximilien II, il décora près de cette ville le château Impérial de Fasangarten. Négligé quelque temps par Rodolphe, successeur de Maximilien, il en reçut dans la suite plus de bienfaits que de son prédécesseur & lui consacra ses talens pendant dix-sept ans entiers. Il dut cette faveur encore plus à son esprit qu'à ses talens pittoresques ; car on ne voit pas que Rodolphe ait aimé particulièrement les arts. Le prince goûtoit la conversation de l'artiste au point de lui ordonner de travailler toujours auprès de lui, & l'attelier du peintre devint le lieu où l'Empereur prenoit le plus volontiers ses délassemens. Spranger devint noble & opulent, & auroit fait encore une plus grande fortune, s'il avoit connu la cupidité : mais content de solliciter son maître en faveur de ses amis, il ne demandoit rien pour lui-même. Un riche mariage combla sa fortune & surpassa ses desirs. Sa maison de Prague, qu'il décora lui-même, fut un palais, & la peinture ne fut plus pour lui qu'une récréation. Ses tableaux sont très rares dans les cabinets, parce que la plus grande partie de sa vie fut consacrée aux Empereurs Maximilien & Rodolphe.

Absent depuis trente-sept ans de sa patrie, il voulut la revoir, & fut reçu dans toutes les villes de la Flandre avec les plus grands honneurs. Il retourna à Prague, où il mourut dans un âge fort avancé.

Estampes d'après Spranger. Les noces d'Hercule & d'Hébé par Muller ; les portraits de Spranger & de sa femme par G. Sadeler ; les saintes femmes allant au tombeau de Jesus-Christ par le même ; Saint Dominique en méditation par Corn. Cort ; le grand banquet des dieux par H. Goltzius.

(55) Camille Procaccini de l'école Lombarde, né à Bologne en 1546, élève d'Hercule, son père, entra ensuite dans l'école des Carraches qui étoient cependant beaucoup moins âgé que lui. On pourroit croire que Camille, & Jules César son frère, élève des mêmes maitres, sont nés plus tard que ne le supposent les Biographes ; mais je penserois plutôt qu'on les a supposés élèves des Carraches, pour ne pas deranger le systême qu'on s'étoit formé, suivant lequel ces grands maitres ont été les restaurateurs de l'art ; systême qui souffriroit quelqu'atteinte, s'il avoit paru avant eux, & sans leur secours, des artistes du mérite des Procaccini ; systême qui étoit déjà renversé par le talent du Tibaldi. Mengs, au lieu de regarder les Procaccini comme des disciples des Carraches, dit que les Carraches s'étudierent à les surpasser.

Ce qui est certain, c'est que Camille travailla en concurrence à Bologne avec les Carraches, qu'il fit ensuite le voyage de Rome, où il se perfectionna par des études laborieuses, & qu'il s'établit ensuite à Milan où il n'eut point de rivaux. Il a peint dans cette ville des plafonds dont les figures sont pleines d'expression, mais terribles & gigantesques.

Il avoit une couleur vigoureuse, même dans la fresque, de belles ordonnances, une grande liberté de pinceau, une bonne manière de draper, & donnoit beaucoup de mouvement à ses figures. Quelquefois il étoit incorrect dans le dessin, observoit mal les proportions, & faisoit les extrémités trop fortes ; mais il n'avoit pas ces défauts dans ceux de ses ouvrages qu'il prenoit la peine d'étudier ; alors ses airs de tête, ses draperies, son goût de peindre tenoit de l'imitation de Raphaël. Il est mort à Milan en 1626, âgé de quatre-vingt ans.

(56) Jules-Cesar Procaccini, né à Bologne en 1540, fut d'abord destiné à la sculpture, & la quitta ensuite pour la peinture. On le compte, ainsi que son frère, entre les élèves des Carraches, ce qui est peu vrai-

semblable. On doit croire seulement qu'il fut élève de son père, & qu'ensuite à Rome, à Venise, à Parme, il étudia les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien & du Corrège. Il devint le chef de l'académie de Milan. Son dessin étoit correct, sa couleur vigoureuse, sa composition grande, son génie facile, ses ordonnances riches. Il étoit fort supérieur à son frère, plus pur, mais moins fier d'exécution. Son pinceau est aimable & large, son coloris admirable, & dans cette partie, il semble près d'égaler Rubens. Il a quelquefois imité le Corrège & quelques uns de ses tableaux ont été pris pour des ouvrages de ce maître. Il mourut fort riche à Milan en 1626, âgé de soixante-dix-huit ans.

J. Camerata a gravé d'après Camille Procaccini, Saint Roch guérissant les pestiférés, de la galerie de Dresde; & d'après Jules-César, une sainte-famille de la même galerie.

(57) Charles Van-Mander, de l'école Flamande, naquit à Meulebeke près de Courtray en 1548. Il comptoit entre ses parens des ambassadeurs, des prélats; mais il conçut de bonne-heure qu'il pourroit surpasser aisément les honneurs dont ils étoient revêtus, s'il parvenoit à se distinguer dans les arts, & il eut l'ambition de joindre les lauriers littéraires aux palmes pittoresques. Tantôt il décoroit de ses tableaux les temples & les maisons des riches; tantôt il faisoit jouer avec applaudissement sur les théâtres ses tragédies & ses comédies, & il en peignoit lui-même les décorations. Déjà célèbre dans sa patrie, comme peintre & comme poëte, il fit le voyage de Rome, où il passa trois ans. Il y dessina des débris de temples & de statues antiques qui furent déterrés pendant son séjour; il y peignit à fresque & à l'huile, & y fit des paysages qui furent très-recherchés. A son retour d'Italie, il traversa la Suisse, & enrichit la ville de Bâle des productions de son pinceau. Il se préparoit à revoir sa patrie, lorsque Spranger, son ami, l'engagea à faire le voyage de Vienne: il refusa dans cette ville de s'engager au service de l'Empereur, & vint se rendre aux embrassemens de sa famille.

Chéri de ses parens & d'une jeune épouse, aimé de ses concitoyens, partagé entre les plaisirs que lui offroient les lettres & les arts, il vivoit heureux, lorsque la guerre l'obligea de quitter son pays. Plusieurs charriots l'accompagnoient chargés de ce qu'il avoit de plus précieux, lorsque rencontré par un parti de soldats sanguinaires, il vit égorger, sous ses yeux, ses domestiques & les conducteurs. Lui-même, déjà la corde au col, alloit être attaché à une branche d'arbre. Il vit passer un officier qu'il crut reconnoître, & implora son secours en italien. L'officier, avec sa suite, parvint à l'arracher aux bras de ses assassins, & reconnut, dans le malheureux qu'il venoit de sauver, un homme avec qui il s'étoit uni à Rome par les liens de l'amitié. S'il eut le plaisir de conserver les jours de son ami, il n'eut pas assez de crédit pour lui faire rendre ce que les brigands lui avoient enlevé.

Van-Mander, par un travail assidu, réparoit à Bruges les pertes qu'il avoit supportées, lorsque la peste & l'approche des ennemis le forcèrent à quitter cet asyle. Il s'embarqua pour la Hollande avec sa femme & ses enfans, & s'établit à Harlem, où les fruits de ses talens réparèrent sa fortune. Il fonda une académie dans cette ville, & introduisit en Hollande le goût italien.

Le nombre de ses tableaux est considérable, ainsi que celui de ses cartons pour des tapisseries. Il étoit ingénieux dans ses compositions, brillant dans sa couleur, assez correct dans le dessin; mais, dans les derniers temps, il devint maniéré. Ses œuvres littéraires composent plusieurs volumes. Indépendamment de ses pièces de théatre & de ses autres poésies, il a publié une explication de la fable, & la vie des peintres anciens, Italiens & Flamands, jusqu'en 1604. On trouve dans cet ouvrage des jugemens très-sains & une grande impartialité. Van-Mander, dit M. Descamps, fut bon peintre, bon poëte, savant éclairé, sage critique, & surtout homme de bien. Il mourut en 1606, âgé de cinquante-huit ans, à Amsterdam, où, depuis deux ans, il avoit fixé sa demeure.

H. Hoodius a gravé, d'après ce peintre, le jugement de Salomon, J. Saenredam, S. Paul & S. Barnabé déchirant leurs vêtemens; J. de Ghein, Persée & une fuite en Egypte.

(58) Corneille Ketel, de l'école Hollandoise, né à Gouda en 1548, fut élève de son oncle qui l'instruisit encore mieux dans les belles-lettres que dans la peinture. Il vint en France, fut employé, avec quelques-uns de ses compatriotes, aux travaux de Fontainebleau, & se vit obligé d'interrompre ses ouvrages commencés, parce que les sujets de l'Espagne reçurent ordre du Roi de quitter le Royaume.

Il trouva peu d'occupation dans sa patrie, & passa à Londres, où ses ouvrages furent très-recherchés. Il s'adonna principalement alors au genre du portrait, qui étoit le mieux récompensé en Angleterre.

De retour à Amsterdam, il peignit une compagnie entière d'arquebusiers, tableau remarquable par la richesse de l'ordonnance, la juste imitation des étoffes & la ressemblance des

des portraits. Il fit encore un autre tableau du même genre pour la compagnie de S. Sébastien, ouvrage comparable au premier, & dans lequel, malgré le grand nombre des portraits, rien n'est froid ni confus. On cite aussi, parmi ses ouvrages remarquables, les portraits des artistes & amateurs de son temps sous la figure de Jésus-Christ & des Apôtres.

Ses ouvrages, dont on ne peut louer le dessin, sont remplis d'esprit. Il modeloit en terre & en cire, peignoit l'histoire en grand & en petit, le portrait & l'architecture, & étoit un des poëtes estimés de son pays. C'est ce même Kétel dont nous avons parlé à l'article MAIN, qui s'avisa de peindre avec les deux mains, sans pinceau, & qui ensuite employa ses pieds au même usage. On ignore l'année de sa mort; on sait qu'il vivoit encore en 1600.

(59) HENRI VAN-STEENVICK, de l'école Flamande, né en 1550 dans la ville dont il porte le nom, doit être compris entre les peintres estimables, quoique le genre dans lequel il excelloit ne fût que subalterne. Il peignoit des perspectives, & vit ses ouvrages fort recherchés & payés très cher. Il aimoit sur tout à représenter des édifices gothiques, & se plaisoit à ne les éclairer que de la lueur des flambeaux, cherchant à rendre plus mystérieux encore, par l'effet, ces lieux déjà mystérieux par le genre de leur construction. Il joignoit la vérité de la couleur au piquant des effets. La guerre l'obligea de fuir son pays & de se retirer à Francfort sur le Mein : ses talens n'y furent pas moins bien récompensés que dans sa patrie, il y trouva des amis, & y laissa des regrets lorsqu'il mourut en 1604, à l'âge de cinquante-quatre ans.

(60) PAUL DE LAS ROELAS, de l'école Espagnole, naquit à Séville vers 1550, & vint à Venise prendre des leçons du Titien. Il acquit la beauté de la couleur, & joignit, dit-on, à ce talent un dessin correct, une composition ingénieuse & le sentiment de l'expression. Il excelloit à représenter les affections douloureuses. On célebre son tableau de la bataille gagnée par Clovis à Tolbiac : la confusion & le trouble des vaincus y fait un heureux contraste avec la tranquille fierté des vainqueurs. Il étoit savant dans la perspective & l'anatomie, & avoit fait une étude approfondie des proportions. Il fut fait chanoine de l'église d'Olivarès, & mourut dans la ville où il avoit pris naissance en 1620, à l'âge de soixante & dix ans.

(61) CHRISTOPHE SCHWARTZ, de l'école Allemande, né à Ingostadt en 1550, reçut dans sa patrie les élémens de son art & alla se perfectionner à Venise dans l'école du Titien. Les Allemans le nomment très improprement le Raphaël de l'Allemagne : il n'a ni la correction ni la noblesse de Raphaël, & semble avoir cherché bien plutôt à imiter le Tintoret. Son mérite consiste dans l'abondance de la composition, la beauté du coloris & la facilité du pinceau. Loin de chercher à imiter les maîtres des écoles Romaine ou Florentine, il regardoit celle de Venise comme la première du monde, & n'a jamais cherché que l'imitation des parties brillantes de cette école. On admire pour la manœuvre ses fresques qui sont moëlleuses comme des peintures à l'huile. De retour en Allemagne, il se fixa à Munich & fut employé par le duc de Bavière Albert V, le grand protecteur des arts. C'est dans cette ville qu'il faut voir & juger ses ouvrages. Il y mourut en 1594 à l'âge de quarante-quatre ans.

Plusieurs de ses tableaux ont été gravés par les Sadeler. Luc Kilan a gravé d'après ce peintre l'entrée de Charles Quint emmenant des captifs d'Alger.

(62) VENCESLAS KOEBERGER, de l'école Flamande, naquit à Anvers, on ne sait en quelle année. Il fut élève de Martin de Vos. L'habitude de voir la fille de cet artiste la lui fit aimer, & son amour fut malheureux. Désespérant enfin de plaire, & tourmenté de chagrin, il chercha dans les voyages une dissipation à sa mélancolie & un moyen de faire de nouveaux progrès dans son art. Il étudia les beautés de Rome, & se rendit à Naples où la fille d'un peintre Flamand nommé Franc effaça, par sa beauté, l'impression qu'avoit faite sur son cœur la fille de Martin de Vos. Plus heureux cette fois, il fut aimé, & reçut la main de celle qu'il aimoit.

Il avoit trouvé le bonheur en Italie, & ne pensoit plus à quitter cette belle contrée. Ses talens y trouvoient leur récompense, & sa réputation qui passa dans son pays lui procuroit des ouvrages qu'il envoyoit en Flandre. Ce fut en Italie qu'il peignit pour la ville d'Anvers la confrairie de Saint Sebastien ; ce fut en Italie qu'il répara cet ouvrage qui lui fut renvoyé, parce que des artistes jaloux ou des amateurs sans probité en avoient coupé & enlevé deux têtes de femmes qui attiroient tous les regards. L'auteur répara cet accident avec tant de succès, qu'on ne pouvoit appercevoir l'insulte ou l'hommage qu'on avoit fait à son tableau. Cet ouvrage, dit M. Descamps, est admirable dans toutes ses parties; dessin, coloris, disposition du tout-ensemble.

Enfin Koeberger, toujours sollicité par ses concitoyens, ne put se défendre de se rendre

à leurs vœux & vint à Anvers ; mais bientôt après il alla s'établir à Bruxelles, où il fut nommé peintre de l'archiduc Albert d'Autriche.

Koeberger prouva qu'un homme qui sait occuper tous ses instans peut embrasser à la fois plusieurs arts & plusieurs branches des connoissances humaines. Bon peintre, il étoit en même temps habile architecte. Il bâtit & orna de ses tableaux plusieurs chapelles, & l'église de Notre-Dame de Montaigu qu'il construisit dans la forme de Saint Pierre de Rome. Savant dans l'hydrostatique, il eut la conduite des fontaines de Bruxelles. Ses poësies étoient estimées des Flamands, & ses connoissances dans les médailles, dont il fit une très riche collection, lui donnerent un rang distingué entre les savans antiquaires. Ce fut lui qui institua un mont-de-piété à Bruxelles. Il est étonnant qu'on ignore l'année de la naissance & de la mort d'un homme recommandable à tant de titres. Le savant Peiresc fit, pour jouir de sa conversation & de ses connoissances, le voyage de Bruxelles, ne put le connoître sans l'aimer, & continua d'entretenir avec lui une correspondance assidue.

(63) Mathieu et Paul Bril. Ces deux frères appartiennent à l'école Flamande, & sont nés à Anvers, le premier en 1550, le second en 1556.

Mathieu passa de bonne heure en Italie & fut employé sous le pontificat de Grégoire XIII au Vatican où il peignit de fort beaux paysages à fresque. Il auroit pu se faire une plus grande réputation si sa carrière eut été prolongée; mais il mourut à Rome en 1584 âgé de trente-quatre ans.

Paul eut pour maître un peintre médiocre, il peignit d'abord des clavecins, & fut occupé dans ce genre à Anvers & à Bréda. Sa vie se seroit peut-être écoulée toute entière dans l'obscurité de semblables travaux, si la réputation dont son frère jouissoit à Rome ne fut parvenue jusqu'à lui. Un sentiment secret lui apprit qu'il étoit capable d'atteindre à la même gloire, & il crut devoir la poursuivre par le même chemin. Echauffé de cette noble émulation, il se déroba secrettement de la maison paternelle, traversa la France, fit quelque séjour à Lyon sans doute pour y gagner de quoi continuer sa route, arriva enfin à Rome auprès de son frère, &, pour parvenir à l'égaler un jour, ou même à le surpasser, il se rendit d'abord son élève. Les leçons qu'il en reçut n'étoient pas celles qui lui convenoient ; la lenteur de ses progrès sembloit le condamner pour toujours à la médiocrité : mais il vit des paysages du Titien, & dès lors n'ayant plus besoin d'autres maîtres, il en fut un lui-même. Sa manière de peindre devint légère & moëlleuse, ses lointains vrais & piquans, sa couleur vigoureuse & attrayante, sa touche juste & spirituelle. Il animoit ses paysages par des figures spirituellement dessinées. Quelquefois Annibal Carrache ne dédaignoit pas d'allier son pinceau à celui de Paul Bril, & de peindre les figures de ses tableaux.

Après la mort de son frère, Paul Bril eut la pension que le Pape accordoit à cet artiste dont il continua les travaux. Il travailloit à l'huile & à fresque, & peignoit avec un succès égal le paysage idéal, les vues, & ce qu'on peut appeller le paysage topographique ; c'est ainsi qu'on peut nommer six de ses tableaux où il peignit les six principaux monastères du domaine du Pape ; on peut mettre dans la même classe les vues des chateaux du cardinal Mattei qu'il peignit pour cette éminence. Le plus considérable de tous ses ouvrages se voit dans le sallon nouveau du Pape ; il a 68 pieds de long, & le paysage en est d'une grande beauté.

Ce même artiste qui couvroit de ses peintures de vastes murailles, se réduisoit sans peine à faire des tableaux de chevalet, & même de petits tableaux sur cuivre d'un fini précieux & très justement recherchés. On aime dans ses ouvrages la touche légère dont il terminoit & caractérisoit les masses des arbres ; mais on lui reproche d'avoir fait ses tableaux un peu verds. Il mourut à Rome en 1626, âgé de soixante & douze ans.

On voit au cabinet du Roi, treize tableaux de ce maître dont la plupart sont peints sur toile. Celui qui représente le *Campo Vicino*, & qui est sur cuivre, est de son meilleur temps.

Paul Bril a gravé lui-même d'après ses dessins ou ses tableaux plusieurs eaux-fortes, & entr'autres deux vues des côtes de la Campanie. Les Sadeler ont gravé plusieurs fois d'après lui. Son Saint Jérôme en méditation, qui est au cabinet du Roi, a été gravé par Vorsterman.

(64) Denys Calvart, de l'école Flamande, né à Anvers vers 1555, ne peignit d'abord que le paysage, & ne savoit pas même l'accompagner de figures. Ce genre, si riche en effet, lui sembla trop borné, & pour étudier le genre de l'histoire, il fit le voyage d'Italie. Prosper Funtana peintre estimé, & qui fut le maître de Louis Carrache, le reçut dans son école ; & les ouvrages du Corrège, du Parmesan, du Tibaldi donnerent au jeune élève des leçons encore plus utiles. Ardent de connoître tout ce qui pourroit l'éclairer sur son art, il alla admirer les chefs d'œuvre de Rome, revint s'établir à Bologne, & y forma une école estimée, où le Guide, l'Albane & le Dominiquin reçurent les premiers principes de l'art de pein-

dre. Calvart plus connu par ses illustres élèves que par lui-même, étoit cependant un peintre très estimable. Son pinceau étoit suave & moëlleux, sa couleur agréable & harmonieuse, ses figures avoient de la grace. On ne voit guere de ses ouvrages qu'à Bologne, & ils sont encore admirés des connoisseurs. Peut-être Calvart ne fit-il pas un émule inutile pour Louis Carrache. Il mourut à Bologne en 1619.

Wierx a gravé d'après ce peintre, le mariage de Sainte Catherine.

(65) Les CARRACHES. Voyez ce qui a été dit de ces célèbres maîtres à l'article ECOLE, sous l'école de Lombardie.

Le Tintoret vouloit détourner LOUIS CARRACHE de suivre la carrière de la peinture; il ne le croyoit pas propre à cet art. On sait que Corneille voulut détourner Racine de la carrière du théâtre. Les grands maîtres sont portés à croire que leur caractère particulier est le caractère essentiel de l'art : ils ne reconnoissent pas de dispositions dans ceux qui ne promettent pas de les imiter. Sans doute le Tintoret auroit eu raison de ne pas reconnoître dans Louis Carrache des dispositions pour la peinture, si, pour être peintre, il falloit ressembler au Tintoret.

Le Roi possède trois tableaux attribués à Louis Carrache. Celui qui représente l'*Annonciation* ne semble pas digne de ce maître. Mais dans celui de la *Nativité*, on reconnoît la grâce & l'onction qui faisoient partie de son caractère. La composition est savante; la couleur vigoureuse & suave, les figures sont dessinées d'un grand goût. Dans le tableau de l'*adoration des Rois*, on reconnoît combien Louis avoit étudié le Corrége par l'expression gracieuse qu'il a donnée à la Vierge & à l'enfant Jesus. Les figures sont élégantes & bien drapées; la composition est riche & d'une belle ordonnance. Nous n'avons fait que transcrire ici les jugemens de Lépicié.

C'est sur tout à Bologne qu'il faut voir ce maître; c'est là que se trouve le plus grand nombre de ses tableaux. Nous allons tâcher d'établir son caractère d'après les jugemens que M. Cochin a portés dans cette ville d'un grand nombre de ses ouvrages. Ses figures sont ordinairement du meilleur goût & très ingénieusement tournées : son dessin est d'une grande manière, quelquefois cependant chargé & incorrect, principalement dans les extrémités & surtout dans les pieds. Ses compositions sont très bien entendues, ses grouppes bien liés, bien disposés, ses têtes bien coeffées & d'un grand caractère; celles de femmes sont quelquefois belles & majestueuses, quelquefois seulement jolies, toujours dumoins agréables. Ses draperies, savantes & à grands plis, enveloppent bien les figures. Sa touche large a une sorte d'incertitude qui plaît. Il est de la plus grande hardiesse dans les raccourcis. Le caractère le plus général de sa couleur est d'être triste & morne; mais on voit de lui des tableaux où elle est en même temps sourde & vigoureuse; on en voit où elle est fraîche & vive. Dans ses fresques, elle est souvent d'un gris qui tire sur la couleur de brique.

Le Pesaresse a gravé d'après Louis Carrache plusieurs miracles de Saint Benoit. La Visitation a été gravée par Michel Lasne.

AUGUSTIN, quoique distrait par son goût pour la poësie, pour la musique, pour la gravure, & pour les charmes de la société, a fait cependant un grand nombre d'ouvrages de peinture. Nous ne croyons pas qu'il y ait de lui à Paris d'autres tableaux que celui du duc d'Orléans ;mais il peut donner une idée favorable de son auteur. Il représente le martyre de Saint Barthélemi. Le fond est un paysage. Augustin composoit bien, drapoit savamment, dessinoit avec pureté, & donnoit aux têtes un grand & beau caractère. Sa manière étoit ferme; sa couleur, en général triste & monotone, étoit quelquefois d'un très bon ton. Homme d'esprit, il mettoit des pensées heureuses dans ses tableaux, & fut souvent utile à son frère pour l'invention.

Il n'avoit jamais pu vivre cordialement avec Annibal, & ne put soutenir d'en vivre séparé. S'étant brouillé avec lui à Rome, il se rendit chez le duc de Parme où il tomba dans la plus profonde mélancolie qui le dévora lentement. Cet artiste de mœurs assez libres, & qui toujours s'étoit plu à traiter des sujets libres, fut touché de la plus vive dévotion en contemplant les figures de Jesus-Christ & de la Vierge qu'il venoit de peindre. Il se retira chez les Capucins, leur consacra ses travaux, & mourut dans cette retraite.

Entre les estampes qu'il a gravées d'après ses propres compositions, nous citerons seulement sa Galatée sur les eaux, Vénus châtiant les amours, & l'amour vainqueur de Pan. François Perier a gravé d'après lui la fameuse communion de Saint Jérôme; Ravenet, le jeune Tobie; Guillaume Château, l'adoration des Rois.

ANNIBAL avoit reçu de la nature les qualités qui forment le grand peintre; il les auroit développées avec encore plus de grandeur & d'éclat, s'il y avoit joint la culture de l'esprit. Ennemi de la lecture, il ignoroit même la fable & l'histoire, & étoit obligé de recourir aux lumières de son frère Augustin ou de quelques gens lettrés. Il devoit résulter de cette ignorance qu'il ne pouvoit être animé de la poësie de son sujet comme s'il l'eût bien possédé lui-même. C'est surtout dans les ouvrages

des artistes éclairés quo l'on trouve le grand poëte réuni au grand peintre. Annibal avoit la poësie de son art, quand ses sujets n'étoient pas au dessus de ses lumières.

Il se distingua par la beauté du dessin, le bon choix des attitudes, & la belle manière de draper. En général sa couleur étoit matte, comme celle de tous les Carraches; quelquefois cependant elle eut de l'éclat & de la fraîcheur. Il dessinoit fièrement les raccourcis, & excelloit dans les beautés mâles. On voit dans plusieurs de ses beaux ouvrages les muscles savamment exprimés; mais avec douceur, & ressentis sans presque paroître. On lui reproche un peu de rondeur dans les contours, un peu de charge dans le nud des femmes; il réussissoit mieux dans les enfans. Il fut, dans la manière de peindre, dissimuler le soin & introduire une négligence apparente qui fait la plus agréable séduction du métier; c'est lui qui a donné le modèle de cette manœuvre justement goutée des modernes, mais qu'ils semblent trop regarder comme une des parties capitales de l'art. Il cherchoit à imiter le Corrège; mais il ne put l'atteindre dans l'extrême variété des formes, dans l'ondoyant des contours, & en voulant imiter les grandes demi-teintes de ce maître, il lui arriva de tomber dans le grisâtre. On paroît s'accorder à lui assigner le premier rang après les trois plus grands maîtres, Raphaël, le Titien & le Corrège. Il a surpassé chacun d'eux dans quelques parties; il a réuni à un assez haut dégré plus de parties qu'aucun d'eux; mais il n'a pas, comme aucun d'eux, excellé au plus haut dégré dans une partie capitale, & c'est à cette excellence que sont réservés les premiers rangs.

On l'a loué d'avoir profité des détails de la nature commune que les grands maîtres dans l'art du dessin avoient cru devoir négliger; d'avoir regardé la nature comme la limite de l'art, & les suppositions d'une beauté supérieure à la nature comme chimériques: nous ne croyons pas devoir adopter ces jugemens; ils sont d'un artiste dont le nom pourroit leur donner de l'autorité: mais cette autorité est balancée par celle d'un grand nombre d'autres artistes justement célèbres, & doit céder surtout aux grands principes de la haute poësie de l'art. Louons plutôt Annibal de ce qu'arrivé à Rome dans un âge où communément on dédaigne de se réformer, il corrigea sa manière après avoir vu l'antique & les ouvrages de Raphaël, modéra la fougue de son génie, châtia ce qu'il y avoit de trop chargé dans ses formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique.

Le cabinet du Roi renferme vingt-deux tableaux d'Annibal; nous ne parlerons que d'un petit nombre. deux Nativités dont l'une peinte sur cuivre, estimée par la beauté du dessin & par la manière savante avec laquelle le peintre a conduit sa lumière dont l'enfant Jesus est le foyer: l'autre regardée comme un morceau des plus précieux par la fierté & le grand goût du dessin, la vigueur du coloris, l'expression & le beau choix qui régnent dans les plis des draperies: le *silence* du Carrache, où se joint aux mêmes parties de l'art l'élégante simplicité de la composition: Jesus-Christ placé dans le tombeau, morceau d'une belle composition, & d'une expression vraie & touchante: la resurrection de Jesus-Christ, tableau d'une belle poësie: Saint Sébastien, qui suffiroit pour faire connoître le mérite du maître: un paysage avec un hermite en méditation; tableau digne de la réputation d'Annibal dans la peinture du paysage.

Augustin eut un fils naturel nommé Antoine, qui, dit-on, auroit pu égaler & surpasser peut-être les autres Carraches, s'il avoit vécu plus longtemps. On vante les trois chapelles qu'il a peintes à fresque à *San-Bartolomeo nell' isola*. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre représentant le déluge. Il y a de l'action & de la variété dans la composition; mais on sent trop que l'artiste a voulu faire usage des académies qu'il avoit dans son porte-feuille. On y remarque une belle pensée. Un vieillard essaye de se sauver sur un cheval blanc qu'il embrasse de ses deux mains; un homme veut s'attacher à ce cheval, & en est mordu à la tête sans paroître même sentir la douleur qu'il éprouve, & sans que cette douleur lui fasse lâcher prise. Ce tableau est bien dessiné & bien peint, mais il pêche par la couleur. La rareté des ouvrages d'Antoine contribue à le rendre très-précieux.

Tous les artistes & les amateurs des arts connoissent les estampes de la galerie Farnèse peinte par Annibal. Roullet a gravé, d'après ce maître, les Saintes-Femmes au tombeau de J. C. Le *Silence* a été gravé par Hainzelmann.

(66) Jean Van-Achen, de l'école Allemande, né à Cologne en 1556, montra dès l'enfance de grandes dispositions pour la peinture. Dès l'âge de dix à onze ans, sans avoir eu de maîtres, il dessina le portrait d'une dame étrangère qui passoit par Cologne, & ce portrait fut trouvé très-ressemblant. Ses parens ne purent résister à une preuve si frappante de son penchant naturel, & ne songèrent plus qu'à le seconder.

Le jeune artiste, après avoir passé dans son pays six années sous la conduite d'un peintre assez estimé, alla chercher en Italie les leçons que ne pouvoit lui fournir l'Allemagne. Il s'arrêta à Venise, à Rome, à Florence. Pendant

qu'il étoit à Rome, il se peignit lui-même riant & tenant une coupe de vin; une femme connue & qui se nommoit la Donna Vénusta, étoit représentée à côté de lui : ce tableau est regardé comme son chef-d'œuvre. Cependant il ne se borna pas au genre du portrait, & se fit une grande réputation dans l'histoire. Son talent fut recherché & récompensé par l'Empereur & par Albert V, duc de Bavière. Il peignit pour ce dernier prince l'invention de la croix, dont on admire l'invention & le coloris. Il étoit dessinateur correct, mais sans avoir pu se dépouiller entièrement de la manière qu'il avoit contractée dans ses premières études en copiant des ouvrages de Spranger. Ses airs de tête, dans ses beaux ouvrages, tiennent de la grace du Corrège. On ignore l'année de sa mort.

Les trois Sadeler ont beaucoup gravé d'après Van-Achen, & quelques-unes de leurs estampes rendent témoignage à la manière gracieuse de ce peintre. Muller a gravé, d'après lui, un Saint-Sébastien.

(67) Octave Van-Veen, plus connu sous le nom d'*Otto Vænius*, de l'école de Hollande, naquit à Leyde en 1556, d'une famille distinguée. Son père, qui étoit bourguemestre, le fit élever dans l'étude des lettres, mais il ne combattit point l'inclination que le jeune homme marquoit pour la peinture. Van-Véen apprit les premiers principes de son art dans son pays, & passa ensuite à Rome où, à la recommandation du Prince de Liége, il fut reçu avec distinction dans la maison du Cardinal Maducio. Il se mit sous la conduite de Frédéric Zucchero, consacra sept années à l'étude de l'antique & des grands maîtres, & ne conserva que des traces légères de la manière de son pays.

Sorti de l'Italie, il travailla quelque temps chez l'Empereur, l'Electeur de Baviere, l'Electeur de Cologne, sans que les offres de ces princes pussent le déterminer à renoncer à sa patrie. Il revint dans les Pays-Bas, où le Prince de Parme, qui en étoit Gouverneur, le nomma Ingénieur en chef, & peintre du Roi d'Espagne. Après la mort de ce Duc, l'artiste choisit Anvers pour sa résidence; mais il fut bientôt rappellé à Bruxelles par l'Archiduc Albert, qui lui donna l'intendance des monnoies. On lui fit des offres, au nom de Louis XIII, pour l'attirer en France; non-seulement il les refusa, mais il ne voulut pas même travailler pour ce prince, ennemi de son souverain, soit qu'il faille attribuer cette délicatesse à un scrupule de patriotisme, soit plutôt qu'il craignit de se rendre suspect à la cour d'Espagne. Il mourut à Bruxelles en 1634, âgé de soixante & dix-huit ans.

Ses deux filles, Gertrude & Cornélie, se sont distinguées dans la peinture. On estime surtout de la dernière le portrait de son père. Il a été gravé par Egid. Ruchol.

» Otto Vœnius avoit, dit M. Huber, un » genie facile & sage. Gracieux dans ses airs » de tête, & correct dans son dessin, surtout » dans les extrêmités, il donnoit de l'expres-» sion à ses figures, mais il ne leur prêtoit » pas assez de noblesse. Il entendoit très-bien » l'art des draperies, ainsi que la science des » lumières & des ombres. C'est de tous les » peintres Hollandois celui qui a le mieux » observé le costume ».

Il peignoit le portrait & l'histoire; il étoit poëte, historien & littérateur. On compte entre ses écrits, l'histoire de la guerre des Bataves contre Civilis & Cérialis, extraite de Tacite, les emblêmes d'Horace avec des observations, la vie de Saint-Thomas d'Aquin. Tous ces ouvrages sont enrichis d'estampes gravées d'après l'auteur.

Gisbert Van-Véen, frère d'Octave, se donna à la gravure; on a de lui, d'après son frère, une Sainte-Famille, & plusieurs allégories.

Malgré tous les talens d'Otto Vœnius, son plus bel ouvrage est d'avoir fait un élève tel que Rubens.

(68) Bernard Castelli, de l'école Génoise, né à Gênes en 1557, imita le Cangiage, se piqua d'acquérir la même facilité, & tomba dans les défauts de ce maître, parce qu'à son exemple il se proposa surtout d'expédier, & quitta la nature pour se livrer à la pratique. Il étoit habile dessinateur, mais maniéré, & auroit pu donner plus de perfection à ses ouvrages, s'il avoit pris la peine de les étudier. Il avoit un génie abondant, peut-être parce qu'il n'avoit pas un jugement difficile à satisfaire; il se plaisoit aux grandes compositions dans lesquelles peuvent se cacher aisément les grandes fautes, & avoit un bon ton de couleur. Il peignoit à l'huile & à fresque, faisoit l'histoire & le portrait. Il a fait à Rome l'un des tableaux de l'église de St. Pierre : ce tableau représente l'apôtre marchant sur les eaux.

Il avoit de l'esprit, & étoit lié avec les poëtes célèbres de son temps, surtout avec le Tasse. Il a fait pour la Jérusalem délivrée des dessins qui ont été gravés en partie par Augustin Carrache. Cet artiste, qui auroit eu plus de gloire, s'il eût moins abusé des dons de la nature, mourut à Gênes en 1629, à l'âge de soixante & douze ans.

J. Sadeler a gravé, d'après ce peintre, un Saint-François en extâse.

Bernard a eu un fils nommé Valerio, dessi-

nateur peu correct, mais qui grouppoit bien, & composoit avec beaucoup de feu. Sa couleur étoit maniérée, mais fière & vigoureuse. Il tenoit les ombres fortes & d'un ton roux.

(69) Adam Van-Oort, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1557. On ne peut garder le silence sur ce peintre, parce qu'il eut l'honneur d'être l'un des maîtres de Rubens. Il auroit surpassé tous ses contemporains, s'il avoit cherché à se former sur de bons modèles : c'est le témoignage que lui rend Rubens, que la brutalité de ce maître obligea de quitter son école.

Van-Oort étoit né avec les plus heureuses dispositions pour l'histoire, le paysage & le portrait : ses compositions étoient animées par le feu de la poésie, & relevées par les charmes de la couleur & l'intelligence du clair-obscur : son humeur ne lui permit pas de joindre l'exactitude du dessin à ces belles parties de l'art. Abruti par la débauche, il ne lui resta plus dans les derniers temps qu'un feu mal dirigé, une couleur brillante & une exécution facile. Il mourut en 1641, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, dans la même ville où il avoit pris naissance. On voit dans les églises de Flandre des tableaux de Van-Oort justement estimés.

R. Sadeler a gravé d'après ce maître deux estampes représentant le Christ sur la croix. P. de Jode a gravé Jésus chez Nicodème, & l'adoration des Bergers.

(70) Henri Goltzius, de l'école Flamande, né au bourg de Mulbrack, près de Venloo, en 1558, mort à Harlem en 1617, à l'âge de cinquante-neuf ans. Des tableaux de Chevalet & des peintures sur verre, ouvrages de ce célèbre graveur, lui méritent une place entre les peintres. Voyez ce qui le concerne, article Graveurs. Cet artiste étoit de la même famille qu'Hubert Goltzius, né à Venloo vers 1520, mort à Bruges en 1583, peintre fort peu connu, mais savant & célèbre antiquaire.

(70) Louis Cardi, dit le *Cigoli*, ou *Civoli* de l'école Florentine, né en 1559, au château de Cigoli, territoire de Toscane. Il eut pour maître un peintre à peu-près inconnu, & qui se livroit bien plus à des manœuvres anatomiques qu'à la peinture : mais le jeune Cardi copioit Michel-Ange, André del Sarto, le Pontorme & le Baroche ; & n'eut pas besoin d'autres maîtres.

Il fut choisi pour peindre un tableau dans l'église de St. Pierre de Rome, & c'est dire assez qu'il jouissoit de la plus grande réputation. Il prit pour sujet Saint-Pierre qui guérit un boiteux à la porte du temple. Il dessinoit bien & d'un grand caractère, & rendoit bien les extrémités ; son pinceau étoit large & moëlleux ; ses têtes n'étoient pas inférieures à celles du Carrache, & sa couleur étoit plus agréable. On lui reproche de n'avoir pas également réussi dans la peinture des draperies.

Le Cigoli étoit architecte & donna le dessin du palais Médicis dans la place *Madama* ; il étoit bon musicien & jouoit bien du luth ; ses talens pour la poésie lui obtinrent une place à l'académie de la Crusca. Enfin, c'est sur son modèle qu'a été fondu le cheval de bronze qui porte à Paris la statue de Henri IV, faite par Jean de Bologne. Ce cheval n'est pas beau, & nous n'en parlons que pour rendre témoignage à la grande variété des talens du Cigoli. Cet artiste estimable mourut à Rome en 1613, à l'âge de cinquante-quatre ans. Toujours attaqué par les envieux, il connut peu le bonheur. N. Dorigny a gravé, d'après ce peintre, le tableau de la Basilique de St. Pierre.

(72) Benvenuto da Garofalo, dit *Tisio*, de l'école Florentine, naquit à Ferrare en 1559. Il eut plusieurs maîtres, mais il dut surtout ses progrès aux ouvrages de Raphaël & de Michel-Ange, & son admiration pour les talens de ces grands maîtres, lui fit mépriser tout ce qu'il avoit appris dans les autres écoles. Il imita Michel-Ange pour le dessin ; Raphaël, pour la disposition des figures & les draperies ; & se fit un pinceau gras & fendu, & une couleur claire à la fois & vigoureuse. Il mourut aveugle en 1659, à l'âge de quatre-vingt ans.

(73) Maria Tintoretta, de l'école Vénitienne, fille du célèbre Tintoret, naquit à Venise en 1560. Elle a peint le portrait d'un pinceau semblable à celui de son père. Sa manœuvre étoit facile, sa touche vive & légère, sa couleur digne de l'école où elle s'étoit formée. Ses talens furent connus de l'Empereur & du Roi d'Espagne Philippe II, qui la demandèrent ; mais le Tintoret ne put consentir à se voir séparé de sa fille. Il la donna en mariage à un joaillier, à condition qu'elle ne le quitteroit pas. Elle mourut à Venise en 1590, à l'âge de trente ans. On voit un tableau de la Tintoretta au cabinet du Duc d'Orléans. Il représente un homme assis, vêtu de noir, ayant une main sur un livre ouvert qui est posé sur une table, où il y a un crucifix, une écritoire, une pendule & des papiers.

(74) Christophe Roncali, dit le cavalier *Pomerancie*, de l'école Florentine, né à Pomérancie en Toscane on ne sait en quelle année. Il fut choisi pour peindre au Vatican

la chapelle Clémentine, où il représenta la punition d'Ananie & de Saphira. Il fit aussi des cartons pour des mosaïques. Il voyagea en Flandre, en Hollande, en France & en Angleterre. Il avoit, dit un biographe des peintres, un génie pittoresque, mais souvent trop libre. Son dessin est outré, de même que ses attitudes. L'expression & le caractère de ses têtes sont maniérées, & leurs coëffures surchargées de cheveux voltigeans, produisent un effet peu naturel : mais son coloris vague & lumineux, l'harmonie, le clair-obscur que l'on remarque dans ses ouvrages, & la touche légère de son pinceau, lui ont mérité une place distinguée entre les artistes.

M. Cochin qui a vu à Naples, dans l'église de St. Philippe de Neri un tableau du Pumérancio, représentant la nativité de J. C., dit que la manière en est molle & indécise; qu'il semble qu'il y regne un brouillard ; mais qu'on y remarque un bon ton général de couleur, & que la tête de la vierge est très-gracieuse. Ce jugement de l'artiste ne s'accorde pas avec celui du biographe ; mais le Pomerancio peut avoir eu plusieurs manières. Il est mort à Rome en 1626. Il étoit aimé des artistes & des grands.

(75) Joseph César d'Arpinas, dit le *Josepin*, de l'école Napolitaine, naquit en 1560 au château d'Arpinas, dans la terre de Labour, au royaume de Naples. Il eut pour premier maître son père, misérable peintre, qui n'étoit occupé qu'à faire des *ex voto*, & qui ne donna à son fils quelques élémens de l'art que pour en tirer des secours dans ses travaux. Le fils déroboit au père tous les instans où il trouvoit quelque liberté, & faisoit des tableaux qui rendoient témoignage de ses heureuses dispositions. Il fut envoyé à Rome à l'âge de treize ans, servit des peintres pour subsister, & s'il n'en reçut pas des leçons directes, il les vit du moins opérer, & tâcha secrettement de les imiter. Quelques-uns de ses essais furent apperçus par des connoisseurs, on les trouva spirituels, on les fit voir au Pape, qui lui donna des secours pour faire des études plus suivies : il fut mis alors sous la conduite du Pomerancio. Ce n'étoit pas le moyen de détruire son penchant naturel à la manière & au caprice : mais ces défauts étoient à la mode; il ne fit que les fortifier, & il plut. On lui trouva de la grandeur dans la composition, de la légéreté dans le dessin, de la franchise dans la manœuvre ; & l'on ne s'avisoit pas alors de demander aux peintres une composition sage, un dessin correct, une manœuvre fondée sur la nature. Il avoit de l'esprit, le talent de se faire valoir, l'audace de se louer, l'injustice de rabbaisser ses rivaux; il fit fortune. Clément VIII qui l'aimoit au point de supporter même ses offenses, le fit chevalier de Saint Jean-de-Latran, & dans un voyage que le Josepin fit en France, il reçut de Henri IV le collier de Saint Michel. Mais l'orgueilleux artiste ne se croyoit jamais assez honoré, assez recompensé, & le fils du peintre d'*ex voto* d'Arpinas, cet ancien valet des peintres de Rome, accueilli des Princes, admis à leur familiarité, ne faisoit que murmurer de leur ingratitude, & ne craignoit pas de les traiter avec dureté. Au milieu des biens & de la faveur, incapable de jouir, il ne savoit que se plaindre.

Le Josepin abusa de sa facilité naturelle, & ne fit qu'effleurer l'art, sans en approfondir aucune partie. Il s'abandonnoit, dans ses compositions, à la fougue de son esprit, à son imagination déréglée. Persuadé qu'il faisoit assez bien sans modele, il ne consultoit pas la nature ; en forçant les attitudes de ses figures, il croyoit leur donner du mouvement ; en les faisant grimacer, il croyoit leur donner de l'expression ; il leur imprimoit une force de grandeur, mais dénuée de noblesse. La vivacité de son imagination pouvoit ressembler au feu du genie. Mais quand il ne put plus présider au nombreux parti qu'il s'étoit fait entre les artistes & les amateurs, quand il ne put plus se louer lui-même, on cessa de le louer. Ses tableaux, recherchés de son vivant, furent negligés après sa mort; on connut qu'il avoit usurpé la réputation et on ne lui conserva pas même celle qu'il pouvoit mériter. Il mourut à Rome en 1460 âgé de quatre-vingt ans.

On peut voir au cabinet du Roi deux tableaux du Josepin. L'un représentant Diane au bain, & en fort mauvais état ; mais on reconnoit qu'il n'a jamais été recommandable par le dessin ni la couleur. L'autre représente une nativité de Jesus-Christ : il est dessiné d'une manière spirituelle, mais peu savante, & a de belles parties de composition & de couleur.

G. Sadeler a gravé, d'après ce peintre, la flagellation & l'Amour vainqueur de Pan; & Villamene, une allégorie du pouvoir souverain.

(76) Bartalemy Schidone, de l'école Lombarde, né à Modene en 1590, fût éleve des Carraches, mais ne suivit pas leur manière : il chercha celle du Correge & l'atteignit d'assez près pour que ses ourrages soient pris quelquefois pour des tableaux de ce grand maître. Ce n'est pas un dessinateur correct ; on lui reproche même d'être maniéré; mais il se fait pardonner ses incorrections par son élégance, l'agrément de ses airs de tête, la beauté de sa touche, la grandeur de ses compositions, le ragoût de son pinceau & la seduction de sa couleur. Il faut entendre cependant que

ces qualités aimables ne se trouvent pas dans ses ouvrages en un dégré éminent, car il seroit un Correge. Il faisoit très-bien le portrait.

Il fût trop souvent détourné du travail par la passion du jeu. La douleur d'une perte considérable qu'il fit en une seule nuit, le conduisit au tombeau en 1616, à l'âge de cinquante-six ans.

Rob. Strange a gravé d'après le Schidone deux jeunes garçons dont l'un tient des tablettes Le cabinet du duc d'Orléans renferme deux tableaux de ce peintre.

(77) Henri Van-Balen, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1560. Il tient sa place, dit M. Descamps, parmi les meilleurs peintres Flamands; il composoit bien, & savoit donner un tour agréable à ses figures: la finesse & l'élégance se trouvent dans son dessin, & sa bonne couleur a été louée par les plus grands maîtres. Il se faisoit quelquefois aider par Jean Breughel pour le paysage.

Ce peintre fut d'abord éleve de Van-Oort; mais il quitta bientôt la Flandre pour aller en Italie, où il étudia l'antique & les grands maîtres. Il y eut de l'occupation, & revint dans sa patrie avec une réputation faite & une fortune commencée. Il avoit de la grandeur dans ses compositions, aimoit à prodiguer le nud qu'il se piquoit de bien dessiner. On ne peut guère désirer dans ses meilleurs ouvrages que plus de noblesse dans les airs de tête. On regarde comme l'un de ses chefs-d'œuvre le St. Jean prêchant dans le désert, dans la cathédrale d'Anvers. Il mourut à Anvers en 1632, âgé de soixante & douze ans. Il a fait de petits tableaux d'un grand fini.

(78) Léonard Corona de l'école Vénitienne, naquit à Murano en 1561. Il eut pour maître son père qui étoit en même temps peintre en miniature & marchand de tableaux, & qui avoit un grand nombre de beaux ouvrages. Ce magasin fut bien plus utile aux progrès du jeune Corona que les leçons paternelles. Il eut l'honneur d'être employé, en concurrence avec Paul Véronese, aux peintures du Palais Ducal. Son coloris tenoit de celui du Titien; son dessin avoit de la vérité. Venise & les principales villes de l'Etat Vénitien, occupèrent à l'envi son pinceau. Il mourut en 1605, âgé de quarante-quatre ans.

(79) Corneille Cornelis, de l'école Hollandaise, né à Harlem en 1562, apprit les premiers principes de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner dans l'ecole d'Anvers. Il peignit en grand & en petit, fit l'histoire, le portrait & les fleurs. Le premier tableau qu'il fit à son retour à Harlem assura sa réputation. Il représente la compagnie des Arquebusiers, & fut admiré de Van-Mander qui étoit dans cette ville lorsqu'il fut exposé. Outre les autres perfections de l'art, la couleur, suivant M. Descamps, en est excellente; l'ordonnance belle, les mains d'un beau dessin, les expressions nobles; on peut dire enfin que ce sont des portraits tracés par le génie de l'histoire.

Cornelis ne tomba point dans la manière, parceque jamais il n'abandonna l'étude de la nature. Il avoit eu dans sa jeunesse le dessein d'aller à Rome étudier l'antique: pour se dédommager des obstacles qui l'avoient retenu dans les Pays-Bas; il se procura autant qu'il lui fut possible, des plâtres moulés sont les chefs-d'œuvre dont il ne pouvoit étudier le marbre. Il a représenté deux fois le déluge, & il ne s'est pas montré inférieur à ce sujet qui exige une grande habileté dans l'art de rendre le nud, & de le varier suivant les sexes & les âges. Comme les amateurs, & sur-tout ceux de Flandre, recherchent avidement ses ouvrages, ils sont rares dans le commerce, quoiqu'il en ait fait un très-grand nombre. Il mourur en 1638 âgé de soixante-seize ans.

Muller & Goltzius ont beaucoup gravé d'après ce maître & lui onr prêté leur manière; c'est du moins le jugement que l'on doit porter, s'il est vrai, comme le dit M. Descamps, que le dessin de Cornelis n'étoit pas maniéré. Entre les planches de Goltzius, on distingue quatre plafonds; le supplice de Tantale, la chûte d'Icare, celle de Phaëton, le supplice d'Ixion. On a de Muller une grande composition représentant la fortune distribuant inégalement ses bienfaits.

(80) François Vannius ou plutôt *Vanni*, de l'école Florentine, né à Sienne en 1563, eut plusieurs maîtres en Toscane & à Rome, & fit ensuite un voyage en Lombardie, où il étudia les tableaux du Correge. La douceur de son caractère lui fit aimer le genre de ce peintre, & c'est peut-être plutôt par l'impulsion de ce caractère, que par une imitation déterminée, qu'il a beaucoup ressemblé au Barroche. Loin d'être jaloux du talent ou de la fortune des autres artistes, il les aimoit, les éclairoit de ses conseils, & employoit souvent l'aisance qu'il s'étoit procurée par ses travaux à acheter les ouvrages qu'ils ne trouvoient point à placer. Le Guide fut un de ceux avec lesquels il étoit le plus intimément lié, & il eut la satisfaction de pouvoir lui être utile.

Sa manière, ressemblante à celle des Baroche, n'en a pas toujours la douceur. On peut même lui reprocher quelquefois des défauts d'accord & des couleurs entières: mais dans ses meilleurs ouvrages, sa couleur est agréable & tendre

Sandre. Il dessinoit bien, rendoit bien les extrémités, sur-tout les mains; ses têtes sont bien peintes, & ont ordinairement un caractère gracieux. Son pinceau est aimable, & sa manœuvre large & facile. Il ne montroit pas beaucoup de génie dans la composition. Il a peint dans l'église de Saint-Pierre de Rome, Simon le Magicien, tableau justement loué.

Ce peintre très-estimable entendoit bien l'architecture & avoit des connoissance étendues dans la mécanique. Il mourut en 1609, à quarante-six ans.

Aug. Carrache a gravé, d'après Vanni un St. François mourant; Villamene, une vision de St-Bernard; Corn. Galle, un Christ expirant sur la croix; Ph. Thomassin, le jugement dernier.

(81) Jean Rottenhamer, de l'école Allemande, né à Munich en 1564, reçut dans son pays les leçons d'un peintre médiocre, & alla se former à Rome. Il s'y fit connoître par des petits tableaux sur cuivre, & surprit ensuite ceux qui connoissoient ses talens dans ce genre, quand il exposa un grand tableau à leurs regards. Les applaudissemens qu'il reçut ne firent que l'exciter à de nouveaux efforts, & il alla à Venise faire une etude plus profonde de la couleur. Le Tintoret fut le principal objet de son imitation, & sa manière s'est toujours ressentie du goût qu'il avoit conçu pour ce maître.

Il séjourna longtemps à Venise, s'y maria, & y eut des occupations dont il fut bien payé sans pouvoir sortir de la misère. Le duc de Mantoue, l'empereur Rodolphe employerent son pinceau & le récompenserent magnifiquement sans l'enrichir. Il retourna dans sa patrie, se fixa à Augsbourg, & y fut chargé d'ouvrages capitaux: mais toujours dissipateur, il mourut si pauvre, que ses amis furent obligés de faire les frais de son enterrement.

Il aimoit à orner ses compositions de riches accessoires & y a prodigué le nud qu'il se piqnoit de bien colorer. Son goût tient de l'école Allemande, mêlé d'une imitation du Tintoret; sa couleur rend témoignage au long séjour qu'il a fait à Venise; elle est brillante, mais un peu verdâtre. Son dessin n'est pas sans incorrection. Il recherchoit les compositions riantes, & ses airs de tête sont agréables. On estime sur tout ses petits tableaux peints sur cuivre & touchés avec finesse. Il se plaisoit à représenter des Nymphes nues, & donnoit aux attitudes de ses figures une heureuse variété, sans en outrer les mouvemens: ses ouvrages sont en général d'un fini précieux. Quand il s'y trouve du paysage, il est de la main de Breughel de Velours, ou de Paul Bril.

Le Roi n'a qu'un tableau de ce maître: il représente un portement de croix. On voit de lui deux tableaux au Palais-Royal, tous deux peints sur cuivre: le Christ mort sur les genoux de la Vierge, Danaë couchée sur un lit.

Estampes d'après Rottenhamer: la Vierge allaitant l'enfant Jesus par V. Hollar; la Vierge & l'enfant Jesus caressant le petit Saint Jean par G. Sadeler; Actéon métamorphosé en Cerf, par Beauvarlet.

(82) Abraham Bloemaert, de l'école Hollandaise, naquit à Gorcum suivant quelques uns en 1564, & suivant d'autres en 1567. Son père, architecte, ingénieur & sculpteur, étoit un artiste fort estimé. Il donna lui-même à son fils les principes du dessin, & persuadé peut-être, qu'il suffisoit de bien poser cette base des arts, & qu'il étoit ensuite assez indifférent d'apprendre d'un maître ou de l'autre à manier les pinceaux & la couleur, il ne plaça le jeune Abraham que chez des peintres médiocres. Mais si Bloemaert n'eut aucun maître qu'il dût imiter, il eut de bons tableaux à copier, & formé par ces modèles, il fit des ouvrages qui purent servir de modèles à leur tour. Il peignit l'histoire, le paysage, les animaux, les coquillages, mais eut peu de goût pour le portrait qui exige une attention scrupuleuse à imiter le modèle. Ses ouvrages en général se ressentent de cette impatience; on voit qu'il ne consultoit la nature ni pour le nud ni pour les draperies. Il plaît par sa facilité; mais on desireroit en lui plus d'exactitude. Il a des graces auxquelles on ne peut résister; mais ces graces seroient plus vraies, plus naives, s'il les eût puisées dans l'imitation de la nature. La beauté brillante de son coloris, son intelligence du clair-obscur lui font pardonner l'incorrection de son dessin. Il est plus parfait dans le paysage, parce que ce genre ne comporte pas la grande précision. Ses ouvrages ne sont guere connus qu'en Allemagne & dans les Pays-Bas. Il est mort à Utrecht en 1647. Corneille, le dernier de ses fils, d'abord peintre comme son père, se livra ensuite à la gravure, & y acquit une grande célébrité.

Estampes d'après Ab. Bloemaert: l'Annonciation aux bergers par Saenredam; l'Adoration des bergers & une Nativité par Bolsvert; Magdeleine pénitente par Swanenbourg; les pères de l'église par Corn. Bloemaert.

(83) Michel-Ange Amérigi, dit de *Caravage*, du nom d'un château du Milanois dans lequel il naquit en 1560. Fils d'un maçon, il fut occupé à broyer le mortier pour les peintres à fresque, les vit souvent travailler, & devint peintre lui-même. Il ne daigna d'ailleurs s'attacher à aucun maître, copier aucun tableau, ni même consulter l'antique. Il crut

que la nature lui donneroit seule les meilleurs leçons ; il se trompa, parce qu'il ne sut pas la choisir.

Il alla à Venise, y vit les ouvrages du Giorgion & en fut frappé. Il imita quelque temps la couleur de ce peintre ; mais de retour à Rome, & humilié par la nécessité où il se trouva de travailler quelque temps pour le Josepin, il voulut se venger en adoptant une manière contraire à celle de cet artiste qui étoit alors à la mode. Josepin ne faisoit rien d'après nature ; le Caravage voulut imiter la nature jusques dans ses pauvretés ; le Josepin avoit une couleur fade ; le Caravage voulut lui opposer une couleur outrée. Il travailla dans un attelier d'où il tiroit le jour de très haut, & en fit noircir les murs pour que les reflets ne pussent attendrir les ombres. C'est-à-dire que pour étudier la nature, il se condamna à ne pas voir la nature dans ses effets les plus ordinaires, & que pour peindre la lumière, il l'enchaîna & la priva des épanchemens qui sont une suite de ses loix. Ses jours furent brillans, & cette perfection de l'art fit la fortune de ses ouvrages ; mais ses ombres furent noires, dures & sans reflets, & ce défaut, joint à beaucoup d'autres, a fait tort à sa réputation.

Il n'avoit aucune connoissance de la beauté idéale ; il n'avoit pas même le sentiment de la beauté commune qui se trouve dans des modèles bien choisis. Il faisoit un Héros d'après un ignoble porte-faix ; une Vierge d'après une servante grossière. La nature défectueuse lui sembloit un assez beau modèle parce qu'elle étoit la nature. Rembrandt a dit, en montrant un magasin de vieilles hardes & d'anciennes armes, que c'étoient là ses antiques : le Caravage disoit que ses modèles étoient dans les rues. Dans le temps de sa plus grande réputation, il eut le chagrin de voir refuser quelques uns de ses tableaux par ceux mêmes qui les avoient demandés, parce qu'ils étoient trop ignobles. Ses figures avoient de la beauté, quand le hazard lui avoit offert un beau modele. Ses draperies sont vraies, mais mal jettées ; il ne consultoit pas les convenances dans les ajustemens de ses figures, & ne connoissoit ni la noblesse, ni l'expression, ni la grace. Il faut avouer cependant que s'il place souvent des figures les unes auprès des autres sans aucun sentiment d'ordonnance, quelquefois aussi ses compositions sont pittoresques dans leur singularité ; que la vérité qui régne dans ses ouvrages a quelque chose de piquant ; que s'il se plaît à exprimer les petits détails, il y met le charme de la fureté ; que son *faire* est large & facile ; que sa manière est grande dans sa dureté ; qu'il avoit une grande entente de la lumière & des couleurs ; que son coloris dans les jours est souvent digne du Titien ; & que si la nature ne peut-être plus mal choisie, elle ne peut aussi être mieux peinte. Il réussissoit très bien dans le portrait, parce que, dans ce genre, il ne s'agit pas de choisir, mais d'imiter. Le Poussin disoit de ce peintre qu'il étoit venu pour détruire la peinture.

Malgré ses défauts, ou peut-être par la bizarrerie de ses défauts, il se fit une grande réputation & balança celle des Carraches. Sa manière devint la mode regnante ; il falloit s'y soumettre pour réussir. Le Valentin la suivit toujours. Elle pénétra même dans l'école des Carraches, & malgré les sages conseils de ces maîtres, elle infecta leurs éleves. Le Guerchin ne l'abandonna jamais ; le Guide crut devoir quelque temps s'y conformer, lui que la nature appelloit à une manière si douce & si suave.

Le Caravage étoit vain, jaloux, querelleur, insociable. Le Josepin étoit le principal objet de sa haine, parce que l'engouement des Romains se partageoit entr'eux. Caravage l'appella en duel ; mais le Josepin répondit qu'il ne vouloit pas se battre avec un homme qui n'étoit pas chevalier. Le Carrache appellé de même se tira d'affaire d'une manière bouffonne : il sortit de son atteller contre son adversaire, tenant en main, au lieu d'épée, une brosse chargée de couleurs.

Le Caravage, dans un accès de fureur, tua un jeune homme de ses amis. Obligé de quitter Rome, il chercha un asyle à Naples & y fut occupé. Mais il étoit dévoré du desir de devenir chevalier, soit pour n'être pas humilié par la décoration du Josepin, soit pour être digne de se mesurer avec lui. Il passa à Malthe dans l'espérance d'obtenir, une croix de chevalier servant ; quelques tableaux qu'il fit pour le grand maître lui procurerent cette récompense.

Mais avant de quitter cette île, il voulut se battre avec un chevalier & fut mis en prison. Il s'évada, erra quelque temps en Sicile, passa à Naples où il fut attaqué, & eut le visage taillade. Il revenoit à Rome lorsqu'il fut enlevé par des Espagnols, qui le prirent pour un homme qu'ils cherchoient. Relâché quand ils eurent reconnu leur erreur, & obligé de voyager à pied par une chaleur excessive, il fut surpris d'une fièvre maligne dont il mourut en 1609, dans sa quarantième année.

Cet homme jaloux ne put s'empêcher de dire, quand Annibal Carrache vint à Rome : » j'ai » enfin trouvé de mon temps un peintre ».

Le cabinet du Roi renferme quatre tableaux du Caravage. La mort de la Vierge est l'un de ceux qu'on refusa de laisser à la place à laquelle il étoit destiné. Il avoit été demandé pour l'église *Della Scala* : c'est à beaucoup

d'égards l'un des plus beaux ouvrages du maître ; on y trouve une belle conduite d'ombres & de lumières, une rondeur & une force merveilleuse : mais la figure de la Vierge parut ignoble ; on crut voir le corps d'une femme noyée & l'on trouva le tableau indigne de la majesté d'un temple. Ce n'est pas le seul reproche qu'on fasse à cet ouvrage : la femme assise, la tête penchée, & couverte de ses mains indique plutôt qu'elle ne montre une belle expression de douleur ; mais dans plusieurs autres figures, la tristesse est basse au lieu d'être naturelle : on s'apperçoit dans la composition que l'auteur s'est trouvé embarrassé d'avoir onze figures à placer. La machine est d'un grand effet, le pinceau est fier ; mais la couleur est dure, & les ombres sont si noires que le premier coup-d'œil est rebutant. Le portrait d'Adolphe de Vignacourt, grand maître de Malthe, ouvrage qui a procuré à l'auteur la croix de chevalier servant, est digne des plus grands éloges. On n'a pas craint de le comparer au Titien pour la vérité, la force & la suavité de la couleur. Le tour de la figure principale est imposant, l'effet est de la plus grande fierté, la tête du grand maître & celle du page sont admirables ; les accessoires, tels que l'armure, le casque, le panache sont travaillés avec un grand art & une extrême vérité. Le tableau de la Bohemienne a un grand mérite de couleur ; mais il est sur tout notable par la vanité de l'auteur. Il l'opposoit à ceux de Raphaël, & croyoit prouver par cet ouvrage qu'il est inutile d'étudier les chefs-d'œuvres de ce maître & des statuaires antiques.

Le portrait d'Adolphe de Vignacourt a été gravé par Larmessin qui n'en a pas fait connoître les beautés. S. Vallé a gravé la mort de la Vierge ; Benoit Audran, la Bohemienne. Ces ouvrages auroient demandé la pointe ou le burin des graveurs formés par Rubens.

(84) Jean Lys appartient à l'école Allemande par sa naissance à Oldenbourg, & à la Flandre pour son éducation, puisqu'il fut élève de Henri Goltzius. Sa première manière fut celle de son maître ; mais dans ses voyages en Italie, il tâcha de se rendre propre celle des maîtres Vénitiens. Il s'apperçut trop tard qu'il n'avoit pas suivi la meilleure route, & devenu admirateur de l'antique, il en recommandoit fortement l'étude à ses élèves, ajoutant avec douleur qu'il avoit passé le temps où il auroit pu suivre pour lui-même le conseil qu'il leur donnoit.

Il peignoit en grand & en petit, &, dans ces différentes proportions, ses tableaux étoient également recherchés. Il montroit de l'esprit dans l'expression & dans la touche de ses figures ; il leur donnoit des attitudes & des ajustemens gracieux, & plaisoit par la couleur & par la délicatesse du pinceau. Son paysage est bien entendu & bien traité. Il a souvent peint des mascarades, des fêtes, des concerts, & mêloit quelquefois le costume antique avec les ajustemens Vénitiens. Houbraken l'égale aux plus grands maîtres. Son dessin, dit M. Descamps, est quelquefois fort beau, sa couleur toujours vigoureuse, son pinceau moëlleux & ses compositions pleines d'esprit : heureux s'il eût joint une meilleure conduite à ses talens, & s'il n'eût pas partagé sa vie entre la crapule & l'art. Après avoir séjourné long-temps en Flandre, il retourna à Venise & y mourut de la peste en 1629."

J. Visscher a gravé d'après ce peintre le ravissement de Saint Paul.

(85) Pierre ou Peter Néefs, de l'école Flamande, né à Anvers, s'est acquis, dans un genre inferieur, une très grande célébrité. Elève de Stéenvick, il représenta des intérieurs d'églises gothiques. Plaçant avantageusement tantôt un mausolée, tantôt un buffet d'orgues, il interrompoit l'uniformité d'effet que doit causer une seule lumière dans un bâtiment régulier, & rendoit piquant ce qui menaçoit d'être froid. C'est ainsi qu'il n'est aucun genre qui ne puisse recevoir un charme séduisant de la belle entente du clair-obscur. Il suivit d'abord la maniere sombre de son maître ; mais il fit dans la suite des tableaux clairs, & ce sont les plus estimés. A la bonne couleur, ses tableaux joignent le mérite de la perspective aërienne : une vapeur dégradée y fait reculer les objets, marque leur dégré de distance. Quand on trouve des figures dans ses tableaux, elles sont d'une main étrangère. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

(86) Adam Elzheimer, de l'école Allemande, naquit à Francfort en 1574. Il est connu en Italie sous le nom du *Tédesco* : dire qu'il fut estimé dans cette patrie des arts, c'est faire son éloge. Il eut pour père un tailleur qui reconnoissant dans son fils une passion violente pour la peinture, le plaça chez un peintre estimé que le jeune élève eut bientôt surpassé. Adam, ne pouvant plus trouver d'exemples ni de leçons dans sa patrie, passa en Italie, & y fit des progrès rapides. Il peignit en petit, donna le plus beau fini à ses ouvrages, & se distingua par une imitation fidelle de la nature. Il avoit une mémoire si heureuse qu'il lui suffisoit de l'avoir examinée, pour la copier avec une étonnante précision. Ce fut ainsi qu'il représenta de souvenir la *Villa Madama* : rien ne fut oublié, il rendit les arbres & leurs formes, & sans s'arrêter uniquement

aux masses principales, il exprima les accidens des ombres qui devoient arriver à l'heure qu'il avoit choisie.

Le mérite de ses ouvrages consiste surtout dans le bon goût du dessin, dans l'excellente disposition des objets, dans l'esprit de la touche, dans un fini soigné, une couleur piquante & l'harmonie du tout ensemble. Il traitoit bien le paysage, & l'on admire ses clairs de lune & ses effets de nuit. Il a eu un grand nombre d'imitateurs, entre lesquels on compte David Teniers le père, & Bamboche. Comme il peignoit tout avec un soin extrême & une patience incroyable, il n'étoit jamais suffisamment recompensé du temps qu'il avoit mis à ses ouvrages. On les recherchoit, on les payoit même assez cher pour le temps, & cependant l'auteur vivoit dans la misère. S'ils avoient été payés de son vivant le quart de ce qu'ils le furent après sa mort, il auroit été dans une situation florissante. On peut citer un grand nombre d'artistes qui ont langui dans la pauvreté, & qui après leur mort ont fait la fortune des marchands.

Elzheimer choisit une épouse qui ne lui apporta d'autre dot que sa beauté, lui donna un grand nombre d'enfans & augmenta son infortune : il reçut du Pape des secours, mais qui furent insuffisans. Mis en prison, il en sortit par le crédit & l'argent de ses amis, & ne fit que changer de misère en recouvrant la liberté. La mélancolie abrégea ses jours ; il mourut à Rome en 1620 à l'âge de cinquante - six ans.

On regarde comme son chef-d'œuvre sa fuite en Egypte. La Vierge tient l'enfant Jesus sur ses genoux. Saint Joseph conduit l'âne & lui fait traverser une rivière ornée d'une grande variété de plantes aquatiques. La scène se passe pendant la nuit : le Saint tient de la main gauche une branche de pin allumée qui sert de flambeau. On voit dans le lointain, sur les bords d'une mare, un grouppe de bergèrs, qui se chauffent près du feu. Leurs troupeaux paissent sur la lisière d'une épaisse forêt, le ciel est semé d'étoiles. On apperçoit au dessus de l'horison la voie lactée.

Ce tableau a été gravé par un gentilhomme d'Anvers, nommé de Goudt, comte palatin. Bienfaiteur d'Elzheimer, il le secourut dans sa prison, lui acheta un grand nombre de ses tableaux, & les lui paya plus cher que les autres amateurs. Il fut en même-temps son élève, & se fit une manière qui tient de près à celle de ce maître. Il revint à Utrecht après la mort d'Elzheimer, & y fut aimé d'une dame qui lui fit prendre un breuvage pour l'exciter à l'amour : mais, comme il est arrivé souvent, le philtre n'eut d'autre effet que de lui ôter la mémoire & lui aliener l'esprit. Quand il jouissoit de quelques retours de raison, il les consacroit à la peinture.

On voit au cabinet du duc d'Orléans deux tableaux d'Elzheimer. L'un représente un paysage éclairé de la lune : l'autre, des gens qui se chauffent au bord de l'eau ; la scène se passe pendant la nuit, & n'est éclairée que par le feu.

Ce peintre a gravé lui-même plusieurs planches d'après ses dessins, dont deux de l'histoire de Tobie. Soutman a gravé Saint Laurent se préparant au martyre. On a aussi d'après le même maître plusieurs estampes de W. Hollar & du comte de Goudt.

(87) Guido Reni ou le *Guide*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1575. Son père, bon musicien, le destinoit à la profession de son art ; mais le jeune homme se sentoit puissamment entraîné vers un autre art dont les productions sont moins exposées aux variations de la mode & aux caprices des goûts, parce que ses imitations tiennent plus immédiatement à la nature. Il entra dans l'école du Calvart & y fit des progrès si rapides que le maître se contentoit de retoucher foiblement les copies du jeune élève & les vendoit pour des ouvrages de sa main. Il entra, à l'âge de vingt ans, dans l'école de Louis Carrache dont la réputation effaçoit la renommée de tous les peintres Bolonois.

Des tableaux du Caravage furent apportés à Bologne & fortement censurés par les Carraches. Louis familiarisé avec les graces du Correge, & incapable de goûter des conceptions qui manquoient de noblesse, ne pouvoit être indulgent pour un peintre qui sembloit chercher de préférence dans la nature ce qu'elle a de plus ignoble, qui ne savoit capter l'admiration que par des contrastes outrés d'ombres & de lumières, & qui, dans ses effets, préféroit les tristes beautés de la nuit aux charmes d'un beau jour. Mais une conversation d'Annibal sur le moyen de détruire, par une manière toute contraire à celle du Caravage, l'engouement que ce peintre excitoit, fit une vive impression sur l'esprit du Guide, & contribua beaucoup à le déterminer sur le choix de la manière qu'il a le plus constament adopté dans la suite.

» Ne soyez point étonnés, disoit Annibal, » si la manière du Caravage a fait une si grande » fortune ; ce n'est que l'effet de ce malheu- » reux penchant qui entraîne tous les hommes » vers les nouveautés : & croyez que tous » ceux qui évitent de suivre la route tracée » avant eux, seront sûrs d'avoir de semblables » succès. Je sais un moyen qui, s'il étoit em- » ployé, porteroit un coup terrible à cette nou- » velle façon de peindre & pourroit même la

» discréditer entièrement. J'opposerois à ce » coloris trop fier & trop crud, les teintes » les plus tendres & les plus suaves. Notre » peintre resserre ses lumières & les fait toujours tomber d'en haut; j'étendrois davantage » les miennes & je ne représenterois jamais » mes sujets qu'en plein air. A la faveur des » ombres, il se soustrait aux difficultés de l'art; » loin de craindre ces difficultés, je voudrois » faire voir que j'ai fait d'excellentes études. » Mes figures, éclairées dans toutes leurs parties de la lumière la plus vive, montreroient » les plus grandes & les plus savantes recherches. Enfin, autant le Caravage est peu curieux de faire de beaux choix, autant il » affecte de peindre la nature telle qu'il la » rencontre, autant j'exigerois qu'on fit un » triage de ce que la nature a de plus parfait, & que, formant un beau tout des » différentes parties qu'on auroit jugés dignes » d'adopter, on donnât aux figures une noblesse » & un agrément qu'on ne trouve que bien » rarement & peut-être jamais dans les modèles même qu'on a le plus scrupuleusement » choisis ».

Cette manière indiquée par Annibal étoit aimable & douce: elle convenoit au caractère aimable & doux du Guide. Présent à cette conversation, il la regarda comme la meilleure leçon qu'il pût suivre, & des paroles, dont celui qui les avoit prononcées n'avoit pas démêlé toutes les conséquences, apprirent au Guide le chemin qui devoit le conduire à la gloire.

Il ne différa point d'entrer dans cette route nouvelle: mais soit par jalousie, soit par la peine que les hommes ont de reconnoître que ce qui est nouveau peut être louable, dès qu'il fit paroître des tableaux faits sur les principes dont Annibal lui avoit fourni les élémens, il eut pour censeurs sévères, & même pour ennemis, tous les élèves d'Annibal & des autres Carraches; ils lui reprocherent durement son orgueilleuse envie de se singulariser, parvinrent même à le brouiller avec les maîtres, & le firent exclure de l'école.

Il dut regretter l'amitié de Louis qui l'avoit toujours traité avec tendresse; mais devenu libre de ses obligations par l'injuste procédé de ce maître, il ne craignit pas de se montrer son émule. Le cloître de *San Michele in Bosco* étoit rempli d'ouvrages de Louis, qui sont mis au rang de ses chefs-d'œuvres; le Guide peignit dans le même cloître Saint Benoît dans le desert, à qui les voisins de sa retraite apportent des présens. La composition est enrichie de la variété des âges, des sèxes & des vêtemens. Les Bolonois étonnés reconnurent que Louis, dans son élève, avoit trouvé un rival & peut-être un vainqueur, & des biographes assurent que Louis joignit lui-même ses applaudissemens à ceux des autres spectateurs. Ce tableau si célèbre est aujourd'hui gâté par le temps. On en admire encore le dessin dans les restes de quelques têtes & de plusieurs autres parties qui offrent une grande beauté; mais on trouve la couleur un peu rouge.

Il eut le courage de sacrifier la fierté que pouvoient lui inspirer ses succès au desir de faire des progrès nouveaux, & ne crut pas s'humilier en se mettant sous la conduite d'artistes qui lui étoient bien inférieurs, pour apprendre tous les procédés de la fresque. Ce genre a ses difficultés qui lui sont particulières: il faut savoir juger les divers changemens qu'éprouvent les teintes à mesure qu'elles sechent, & connoître les différens effets qu'elles produisent par leur mélange: c'est ce que le Guide apprit d'espèces d'ouvriers qui n'avoient que de la pratique; il se rendit en quelque sorte leur aide & leur élève, & se distingua bientôt dans ce genre de peinture.

Il n'avoit pas encore vu Rome, mais on y connoissoit quelques uns de ses ouvrages & ils étoient estimés. Les amateurs l'appelloient dans cette ville; le Josepin se joignoit à leur empressement, peut-être pour susciter un rival au Caravage; l'Albane son compagnon d'école & son ami, offroit de l'accompagner; lui-même desiroit de revoir Annibal dont cependant il n'étoit pas aimé, & de juger par lui-même la fameuse galerie Farnese dont il entendoit parler avec admiration. Il partit, & débuta par des tableaux qui se voyent encore à Sainte Cécile & qui justifierent l'idée qu'on s'étoit faite de ses talens. Cependant pour obtenir du Cardinal Borghese l'entreprise du tableau qui représente le crucifiement de Saint Pierre, il fut obligé de se soumettre à la mode regnante, & de promettre de le faire dans la manière du Caravage. Il tint parole; mais, aux yeux des vrais connoisseurs, il se montra supérieur au modèle qu'il daignoit imiter, & mit dans son dessin & dans l'ordonnance de son sujet un goût & une noblesse que le Caravage étoit loin de connoître.

Les succès qu'il eut à Rome lui firent des ennemis; le plus emporté étoit le Caravage; le plus dangereux étoit Annibal, parceque ses jugemens répétés & retenus, devoient poursuivre, même auprès de la postérité, les talens auxquels il ne rendoit pas justice. L'Albane même se brouilla avec le Guide, son ami, quand la voix publique lui apprit que cet ami étoit son supérieur.

Chargé par le Pape de peindre sa chapelle secrete du *Monte Cavallo*, il se fit de cette nouvelle entreprise un nouveau triomphe. Mais il se crut offensé par le trésorier de Paul V, & retourna à Bologne, où il peignit le maf-

ſacre des Innocens. Si, dans cet ouvrage, il ménagea trop l'expreſſion pour ne pas altérer la beauté, on lui pardonna un défaut produit par une ſi belle cauſe; les amateurs de la beauté l'applaudirent. Cet ouvrage ajouta encore à ſa réputation, & aux regrets que Paul V, reſſentoit d'avoir perdu cet artiſte. Il employa l'autorité pour le rappeller à Rome & le reçut, non comme un ſupérieur offenſé, mais comme un pere indulgent. Le Guide peignit une partie de la voute de la magnifique chapelle que le Pape faiſoit conſtruire à Sainte - Marie Majeure; & pour ſoutenir ſa gloire, il ſe piqua dans cet ouvrage d'une ſage lenteur. Dès qu'il l'eut terminé, il retourna à Bologne, où il ſe vit chargé d'un ſi grand nombre d'ouvrages, qu'il fut obligé d'en refuſer plus qu'il n'en accepta; car il ne pouvoit goûter la pratique des artiſtes qui, faiſant avancer leurs ouvrages par des éleves, ſe contentoient de les retoucher. Perſuadé que toutes les opérations qui doivent conduire un tableau à la perfection ſont également importantes, & qu'une même intelligence doit préſider à l'ébauche & au fini, il vouloit que le travail fût entierement de ſa main. Sans ſortir de ſa patrie, il ſatisfaiſoit les deſirs des ſouverains étrangers qui lui demandoient des tableaux. Ce fut à Bologne qu'il peignit pour Marie de Médicis ce beau tableau de l'Annonciation qui enrichit l'égliſe des Carmelites de Paris: ce fut à Bologne qu'il fit pour le duc de Mantoue les quatre travaux d'Hercule qui ont paſſé au cabinet du Roi; ce fut à Bologne, qu'il peignit pour Philippe IV, Roi d'Eſpagne l'enlevement d'Helene, qui ne parvint point à ce Prince, & qui ſe conſerve à Paris dans la galerie de l'hôtel de Toulouſe. Il conſentit cependant à ſe rendre à Naples pour y décorer de ſon pinceau la chapelle du Tréſor: mais quand il ſe vit menacé par l'envie des peintres napolitains, qui inſulterent même grievement un de ſes éleves, il craignit le poiſon & ſe retira de cette ville.

Le Guide étoit doux & modeſte comme homme, fier & délicat comme peintre, incapable de ſupporter de la part des grands aucun procédé hautain, parce qu'il croyoit que la dignité de l'art en étoit bleſſée. Il auroit cru s'abaiſſer en demandant même l'argent qui lui étoit dû: jamais, quand il faiſoit quelqu'entrepriſe, il ne traitoit par lui-même la partie de l'intérêt, il la faiſoit traiter par un tiers; mais le plus ſouvent, il faiſoit l'ouvrage ſans ſtipuler la récompenſe, envoyoit le tableau ſans en fixer la valeur, & s'en remettoit à la juſtice de ceux qui l'avoient demandé. Viſité par les grands, il ne leur rendoit pas de viſites; il diſoit que c'étoit à l'art qu'ils faiſoient hommage quand ils venoient dans ſon attelier, & que ſa perſonne n'avoit aucune part à leurs démarches. Il travailloit la tête couverte, même en préſence du Pape, & ſe refuſa aux inſtances des Princes qui l'appelloient dans leurs états, dans la crainte qu'à leur cour l'art ne fût humilié dans ſa perſonne. D'ailleurs, il recevoit avec la plus grande modeſtie les éloges perſonnels qui lui étoient adreſſés, & ſupprimoit avec ſoin les lettres des princes, les vers des poetes, les écrits des ſavans qui euſſent pu flatter tout artiſte qui auroit eu moins de fierté que de vanité. Il n'avoit que les meubles les plus néceſſaires; il diſoit que ceux qui le viſitoient, venoient voir des tableaux & non de riches ameublemens.

Il travailloit avec decence, & même avec une ſorte de majeſté, très-ſouvent couvert d'un riche manteau qu'il replioit autour de ſon bras gauche, toujours ſervi par des éleves qui lui compoſoient une ſorte de cour. Il en réunit plus de deux cents dans ſon école, & ils ſe diſputoient entr'eux l'honneur de ſervir le maître.

Mais cet artiſte ſi fier ſe laiſſa degrader lui-même & ſon talent par la paſſion du jeu. Il riſquoit en une ſeule nuit des ſommes qui auroient fait la fortune des Carraches. Longtemps plus riche que la plupart de ceux qui employoient ſon pinceau, il ſe vit réduit à connoître la miſere, & ſouvent il envoya vendre furtivement à vil prix, pour jouer ou pour ſubſiſter, des ouvrages dont il auroit publiquement refuſé des ſommes conſidérables. Il terminoit à la hâte des tableaux, que ſon nom faiſoit acheter, & qui étoient indignes de ce nom, dégradant ainſi l'art qui lui avoit été ſi cher, qu'il avoit tant reſpecté. Enfin accablé de dettes, ne trouvant plus de ſecours dans la bourſe de ſes amis, fatigué, pourſuivi par ſes créanciers, il tomba dans un noir chagrin qui lui altéra le ſang, & mourut d'une fievre maligne en 1642, à l'âge de ſoixante & ſept ans. Les Italiens diſent de lui que « la » grace & la beauté étoient au bout des doigts » du Guide, & qu'elles en ſortirent pour aller » ſe repoſer ſur les figures qu'il animoit de » ſon pinceau. » Cette grace donne encore un prix aux ouvrages fades que lui firent négliger, dans les derniers temps de ſa vie, les beſoins cauſés par ſa malheureuſe paſſion.

Un tableau qu'on regarde comme ſon chef-d'œuvre eſt à Bologne, au palais Zampieri; il repréſente Saint-Pierre pleurant ſon péché & conſolé par un autre apôtre. « Toutes les parties de l'art, dit M. Cochin, y ſont au plus » haut degré. Il eſt d'une manière forte & vigoureuſe, de grand caractère, & avec les » vérités de détail les plus finement rendues. » Les têtes ſont belles & de la plus belle ex» preſſion; la couleur en eſt vraie & précieuſe;

» enfin c'est un chef-d'œuvre, & le tableau » le plus parfait, par la réunion de toutes » les parties de la peinture, qui soit en Italie. » Il est bien conservé ». Quand il y auroit dans l'éloge de M. Cochin un peu de cette exagération qu'inspire l'enthousiasme, on conviendra qu'un très-beau tableau peut seul inspirer cet enthousiasme à un artiste tel que lui.

La beauté du pinceau, la facilité de l'exécution, l'esprit & la justesse de la touche, l'accord général, la plus douce harmonie, entrent dans les caractères distinctifs du Guide. Son dessin est généralement correct, & quand on y peut desirer l'exactitude de la grande correction, on est dédommagé par une admirable finesse. Il manque souvent de caractère & de fermeté dans les figures d'hommes ; il est toujours plein de charmes dans celles des femmes. Ses têtes de femmes sont aimables & belles, surtout celles qui sont levées : on voit que pour leur donner cette beauté, il avoit beaucoup étudié le grouppe antique de Niobé & de ses filles. Ses têtes de Vierge sont d'une noblesse simple ; celles des enfans d'une aimable naïveté. Il tenoit ordinairement très-claires les chairs des enfans, & leur donnoit une couleur charmante. Il coëffoit bien les femmes, & leur donnoit des attitudes agréables. Ses anges plaisent par un caractère qui semble vraiment angélique ; leurs draperies paroissent tout aëriennes. Quoiqu'on lui reproche d'avoir négligé l'expression, il n'a pas toujours mérité ce blâme ; quelquefois même il a des expressions admirables. Il n'a pas absolument la grace de l'antique, mais cependant il a de la grace, & elle est d'un genre qui se fait peut-être d'autant mieux sentir, qu'elle ne nous est pas trop étrangère. S'il ne passe pas pour avoir merveilleusement composé, on a cependant de lui des compositions fort bien entendues. Ses draperies sont traitées d'une touche plate, & les plis en sont bien formés. Il a quelquefois affecté des plis cassés, & semble, dans cette partie, s'être proposé pour modèle Albert Durer; mais ce défaut n'est pas général dans ses ouvrages, & toujours ses draperies sont nettement accusées & d'une exécution détaillée. Ses mains sont bien dessinées; ses pieds sont délicats : il pousse peut-être cette delicatesse au point de les tenir un peu courts.

Son caractère étoit plutôt une douce mollesse & une aimable langueur, que la vigueur & la fermeté. Son ame paisible n'étoit pas faite pour être agitée par les passions fortes, les affections violentes : il a peint comme il sentoit, & c'est pour cela qu'il a un caractère qui lui est particulier, & qui l'élève fort au-dessus de tous ceux qui ont eu un talent d'imitation, qui ont peint d'après des principes reçus, & non d'après leur sentiment intérieur.

Quelquefois il est tombé dans le pauvre, en cherchant trop à donner dans le naturel & à traiter des vérités de détail.

Sa première couleur étoit celle des Carraches. Quand il eut adopté en partie celle du Caravage, ses lumieres furent grises, & ses ombres noires : il faisoit un grand effet.

Sa dernière couleur étoit claire & vague, ses ombres tendres & grisâtres, mais tirant généralement sur le verd : quelquefois cependant elles étoient d'un gris argenté qui a beaucoup d'agrément. On peut dire que sa couleur étoit belle & fraîche, & que ses demi-teintes étoient admirables. Son coloris accompagnoit bien la douceur de ses compositions, & laissoit lire toute la finesse de son dessin & de son *faire*. « Le Guide, peintre d'un talent » heureux & facile, dit le sévère Mengs, se » créa un style tout-à-la-fois beau, gracieux, » facile & riche. Son pinceau, élégant & fa- » cile, dit-il ailleurs, l'auroit placé à côté » de Raphaël, s'il avoit eu de meilleurs prin- » cipes ».

Le roi posséde vingt-trois tableaux du Guide. Les quatre travaux d'Hercule sont du meilleur temps de ce peintre. Dans le tableau qui représente l'union du dessin & de la couleur, l'auteur a voulu joindre l'exemple au précepte ; le dessin est élégant & pur; la couleur vigoureuse & agréable. La charité romaine suffiroit pour prouver que le Guide a connu l'expression. La tête de la fille qui allaite son vieux père, condamné à mourir de faim dans la prison, ne mérite pas moins que celle de Marie de Médicis par Rubens, d'être citée comme un bel exemple d'une expression composée de deux affections différentes : ce tableau est du temps où le Guide imitoit encore la couleur du Caravage, mais où il l'imitoit en maître supérieur à l'objet de son imitation. Les ombres sont moins dures, & elles sont savamment reflétées. Le Saint-François en méditation ne laisse rien à desirer pour la disposition de la scène, la beauté de la couleur & la correction du dessin. La grande & la petite Magdelaine ont le mérite qu'on doit attendre d'un sujet qui convenoit si bien au Guide. La tête du Christ couronné d'épines est du meilleur temps & de la plus grande force de ce peintre : on en admire la couleur, le dessin & l'expression. La fuite en Egypte est bien dessinée, bien drapée, mais la couleur a poussé au noir en plusieurs endroits, ce qui détruit l'harmonie du tableau. Les deux couseuses sont de la plus grande finesse de dessin, de la plus grande douceur d'expression : on éprouve, en les admirant, un calme intérieur.

Le Guide a fait plusieurs eaux-fortes d'après

Annibal Carrache & d'après lui-même; sa pointe est plus fine que celle d'Annibal, & a plus de propreté. Les quatre travaux d'Hercule ont été gravés par Rousselet; St. François en prière, par Corn. Bloemaert : la fuite en Egypte, par F. Poilly ; une Magdelaine pénitente, par Strange.

(88) Roland Savary, de l'école Flamande, naquit à Courtrai en 1576. Il fut d'abord élève de son père, peintre médiocre, mais qui avoit reçu de bonnes leçons dans l'école de Jean Bol, & qui avoit du moins le talent de finir ses ouvrages avec beaucoup de patience & de propreté. Il inspira à son fils le goût de ces parties agréables du métier, & l'appliqua à dessiner & peindre le paysage & la figure, les quadrupèdes, les animaux, les insectes. Roland vint en France, où il fut occupé par Henri IV dans les maisons royales. Appellé ensuite par l'Empereur Rodolphe, & attaché au service de ce Prince, il alla, par son ordre, se renfermer pendant deux ans dans les montagnes & les forêts du Tirol, où la nature offre des vues riches, pittoresques & variées. L'artiste y rassembla un trésor d'études qui furent employées dans les ouvrages de toute sa vie, & qui les rendent tous si piquans. On reconnoît la nature dans les sites dont il fait choix, on est frappé des formes de ses arbres qui semblent aussi vieux que le sol qui les porte : on aime à le suivre en imagination à travers des roches qu'il a si bien exprimées, & d'où les eaux se précipitent en superbes cascades. Ses paysages sont animés par le mouvement de ces eaux & par des figures d'hommes & d'animaux touchées avec esprit. Son feuillé approche de celui de Paul Bril, & forme des pannaches arrondis. Ses idées sont grandes, parce qu'elles sont fondées sur des études faites dans un pays où la nature a de la grandeur; ses distributions sont agréables, parce qu'il n'avoit que la peine du choix dans l'abondante richesse de son porte-feuille; on trouve un grand art dans ses oppositions, parce qu'il avoit bien vu les variétés de la nature & ses contrastes toujours frappans & toujours vrais. Ses ouvrages traduits par la gravure & privés des séductions de la couleur, conservent un grand charme, & prouvent qu'avec des dispositions naturelles, le paysagiste sera toujours sûr de plaire, quand il choisira bien le théâtre de ses études. On reproche à Savery une teinte bleuâtre qui domine dans ses tableaux, & quelquefois de la sécheresse.

Après la mort de Rodolphe, Savery vint en Hollande, & s'établit à Utrecht, continuant de cultiver son art, quoique le besoin ne lui imposât pas la nécessité du travail. Il donnoit ses matinées à la peinture, & le reste du jour à l'amitié. Il mourut à Utrecht en 1639, âgé de soixante & deux ans. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Prague dans le palais de l'Empereur. On met au rang de ses chefs-d'œuvre un Saint-Jérôme dans un désert d'une vaste étendue. Houbraken, dont le jugement est ici d'un assez grand poids, célèbre un tableau du même maître, représentant un beau paysage, dans lequel Orphée, par le son de sa lyre, attire autour de lui une multitude d'animaux.

Giles Sadeler a gravé seize beaux paysages d'après Savery. Le St. Jérôme a été gravé par H. Major, élève de Savery lui-même, pour le dessin, & de Sadeler pour la gravure.

(89) Paul Rubens. Voyez, sous l'école Flamande, ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole.

(90) Mathieu Rosselli, de l'école Florentine, né à Florence en 1578. « Il commença » de très-bonne heure, dit Lépicié, à manier » le pinceau & ne le quitta qu'à la mort; » cependant, comme il ne fit presque d'autres tableaux que ceux qui lui furent ordonnés pour des églises ou pour des lieux » publics, à peine est-il fait mention de lui » hors de Florence. Il faut convenir que ce » n'est pas un peintre de la première classe; » il est maniéré, ainsi que l'ont été la plupart des maîtres avec lesquels il a vécu : son » dessin n'a rien de grand ni de mâle; on » peut, au contraire, lui reprocher d'être mou » & de tomber dans le mesquin; ses compositions, ses figures sont sans verve, & ne » sont pas assez animées. Il manquoit lui-même » de feu; un caractère doux & paisible l'avoit » toujours tenu éloigné des passions violentes, » & comment eût-il pu exprimer ce que son » ame n'avoit jamais ressenti ? Malgré ces défauts, ses tableaux ont de l'agrément, quelques-uns ont mérité de passer sous le nom » du Civoli; on les regarde avec plaisir, ce » qui vient de ce que les sujets en sont bien » pris & traités avec sagesse, & de ce que » les têtes qui y sont employées sont d'un beau » choix. Quant à sa couleur, elle n'est ni » vraie, ni fort piquante; mais il y a de l'accord & de l'harmonie dans les tons : & » lorsque le Rosselli a peint à Fresque, il a » presque toujours été sûr de réussir; aussi personne n'y a-t-il apporté de plus grandes » précautions. Sa parfaite expérience, son assiduité au travail, lui ont fait mettre dans » ses fresques une fraîcheur & une pureté » qu'on voit rarement dans celles des autres » peintres. Jamais il ne fut obligé de retoucher les siennes à sec; il étoit sûr de leur » effet : des peintures à l'huile ne sont pas » plus

» plus vigoureuses. Pietre de Cortone en jugeoit ainsi toutes les fois qu'il considéroit » les ouvrages du Rossellì dans le cloître de » l'Annonciade à Florence, & entre autres le » morceau où le pape Alexandre IV approuve, » en plein consistoire, le nouvel institut des » Servites. On peut bien s'en tenir à la déci- » sion de ce grand artiste, lui dont les belles » fresques au palais Pitti firent, au premier » coup-d'œil, une telle impression sur le » Rosselli, que, dans son transport, il s'ima- » ginoit, disoit il, faire alors un beau rêve, » tant ces peintures lui parurent supérieures » à tout ce qu'il avoit fait & à tout ce qu'il » avoit vu.

« Homme vertueux, ses mœurs douces & » insinuantes gagnoient aisément l'affection de » ceux qui entroient en commerce avec lui. » Bon ami, bon maître, bon parent, tous ceux » qui, dans leurs besoins, avoient recours à » lui, éprouvoient l'excellence de son cœur. » Il en fut à la fin la victime. Etroitement » uni à une famille dont il étoit adoré, il » eut le chagrin de voir périr en peu de temps » sous ses yeux plusieurs neveux qu'il avoit » élevés dans la peinture & sur lesquels il fon- » doit de grandes espérances. Une fièvre lente » s'empara de lui & le conduisit au tombeau » au commencement de l'année 1560, à l'âge » de quatre-vingt-deux ans.

« Le tableau du cloître de l'Annonciade, » dont nous venons de parler, a été gravé à » Augsbourg, & l'on ne peut s'empêcher, » en le voyant, de prendre une grande idée » du mérite de l'artiste.

Le roi possède deux tableaux du Rosselli. L'un représente David tenant la tête & l'épée de Goliath. « La composition en est agréable, » les têtes gracieuses, & la couleur, sans être » vraie, a de l'accord & de l'harmonie dans » les tons ». L'autre qui représente le triomphe de Judith est du même *faire*.

(91) François Albani, que nous appellons l'*Albane*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1578. Fils d'un marchand de soie, il fut destiné par son père d'abord aux lettres, & ensuite au commerce; mais un penchant invincible l'entraînoit vers la peinture. Privé bientôt de son père, il obtint de son oncle la permission de suivre ses inclinations, & fut placé chez ce Denys Calvart, qui a fait ou du moins commencé de si grands élèves. Là il trouva le Guide, élève déjà fort avancé, & que l'on peut regarder comme son maître. Tous deux quittèrent ensuite l'école de Calvart pour entrer dans celle des Carraches, & l'Albane s'y attacha principalement à Louis. Tous deux devenus eux-mêmes des maîtres, allèrent ensemble à Rome, & ils y furent souvent occupés ensemble. La jalousie rompit cette union : l'Albane ne put supporter de se voir préférer son compagnon d'études & son ami.

Déjà le Guide se distinguoit par une manière qui lui étoit propre; l'Albane conservoit encore celle d'Annibal Carrache, & se contentoit de la gloire d'être un excellent imitateur. On ne doit donc pas être étonné qu'Annibal lui ait donné la préférence sur son émule, & ait employé son pinceau dans la galerie Farnese. Il le chargea aussi de décorer, d'après ses dessins, l'église de Saint-Jacques des Espagnols.

L'Albane eut peu de temps après les entreprises de deux grands plafonds : celui du palais Verospi à Rome, & celui du château de Bassano. Ces deux ouvrages, les plus grands qu'il ait faits, ont des beautés; mais la réputation de l'Albane est bien moins fondée sur ces grandes machines, que sur les sujets agréables qui firent sa gloire & le placent au rang des grands maîtres. Il excelloit surtout dans les compositions où il pouvoit faire entrer des femmes & des enfans. Le grand, le terrible convenoient mal à son caractère : les beautés austères ne lui convenoient pas davantage : la nature gracieuse étoit le seul objet de son imitation.

Il sentoit que le peintre est un poëte, & que la lecture des poëtes doit être le principal aliment des peintres. Il regrettoit de ne s'être pas rendu familière la langue des poëtes de l'ancienne Rome, & se consoloit par une lecture assidue des poëtes de l'Italie moderne.

Il avoit une estime profonde pour le Correge; mais son respect pour Raphaël tenoit de la vénération. Il ne prononçoit jamais, sans se découvrir, le nom de ce grand maître.

Il vouloit que le peintre pût rendre compte des moindres objets qu'il faisoit entrer dans ses ouvrages, & démontrer qu'il n'en avoit admis aucun sans une raison particulière.

Il disoit que la nature, dont le peintre doit être le fidele imitateur, est très-finie, & n'offre ni touches ni manière : il n'estimoit pas les peintres dont les ouvrages empruntent leur mérite principal de la touche, quelque fine & spirituelle qu'elle pût être.

Les sujets bas lui déplaisoient; il étoit indigné des sujets lascifs. Il s'étonnoit que des actions qui révolteroient ou causeroient le dégoût, si elles se passoient en public, pussent être admises en peinture dans les palais des grands.

Il avoit une pudeur bien rare, surtout parmi les artistes. C'étoit sa seconde épouse qui lui servoit de modèle pour les figures de femme, & elle lui vendoit cher ce service par ses hauteurs. Quand elle fut trop âgée pour devenir l'objet de ses imitations, & qu'il fut

obligé de recourir à des modèles étrangers, il ne leur permettoit de découvrir que les parties nécessaires à ses études, & comme il observoit toujours la décence dans ses tableaux, ses modèles n'avoient eux-mêmes jamais besoin de manquer devant lui à la décence.

Il sut qu'un de ses élèves avoit fait un trou à la cloison pour regarder un modèle de femme qu'il peignoit; il le chassa de son attelier.

L'Albane étoit laborieux, sincère, désintéressé : il fut ruiné par son frère qui le trompa : ce frère étoit procureur. L'artiste chargé d'une nombreuse famille, & sans fortune dans la vieillesse, fut obligé de travailler avec opiniâtreté dans l'âge qui demande du repos, & de nuire à la réputation qu'il s'étoit faite, en hâtant & négligeant ses ouvrages. Il faisoit même copier les tableaux par ses élèves, retouchoit ces copies & les vendoit comme des originaux, ou du moins comme des doubles de sa main. Il mourut de défaillance à Bologne en 1660, âgé de quatre-vingt-trois ans.

On connoît de lui des tableaux dont on loue la composition; mais souvent aussi il composoit mal, semant les figures de côté & d'autre, sans grouper ni les objets ni les lumières, & se mettant, par ce vice d'ordonnance, dans l'impossibilité d'établir de beaux effets de clair-obscur, mais plaisant toujours par des graces de détail. Il avoit une finesse de dessin admirable dans les têtes & les mains des femmes. Quoique ses figures d'hommes soient moins belles, & qu'on puisse les accuser de n'avoir pas un grand caractère, il les a quelquefois très-bien traitées, leur a donné de belles têtes, & les a généralement bien dessinées. Ses figures d'enfans sont toujours pleines de charmes : c'étoit d'après ses propres enfans, qui étoient au nombre de douze, qu'il en faisoit les études. Tous étoient beaux : sa femme se plaisoit à les lui tenir tantôt dans ses bras, tantôt suspendus par des bandelettes. C'est d'après les enfans de l'Albane que François Flamand a fait ces modèles d'enfans qui sont si connus, si estimés, si souvent étudiés des artistes.

L'Albane étoit heureux dans ses attitudes, & faisoit un bon choix de draperies. On ne peut pas célébrer en lui la science de l'expression; on ne peut guère l'accuser non plus d'en avoir manqué, parce qu'il traitoit ordinairement des sujets qui n'exigeoient que l'expression d'une douce gaieté. On lui reprocheroit avec plus de justice d'avoir trop souvent répété les mêmes sujets & les mêmes airs de têtes; on sent trop qu'il se servoit toujours des mêmes modèles.

Sa couleur est souvent jaunâtre & foible; en général elle est agréable sans avoir beaucoup de fraîcheur. Son pinceau est flatteur & doux, & l'on peut dire généralement que le caractère de ce maître est un peu doucereux. Il paroît que s'il a été conduit quelquefois au clair-obscur, ç'a été plutôt par instinct ou par un hasard heureux, que par principe. Il faisoit bien le paysage, ou plutôt les jardins décorés, & se plaisoit à les faire servir de fonds à ses tableaux. Quand il résidoit à Bologne, il avoit soin de louer toujours un jardin près de la ville. Cependant son paysage est plus agréable que savant, & n'est point assez varié.

« Moins ingénieux, dit M. Cochin, que » les autres élèves des Carraches, souvent » même froid dans ses compositions, moins » coloriste, & presque sans fraîcheur dans » les demi teintes, moins caractérisé & moins » savant dans son dessin, il a cependant été » mis par la postérité au même rang que ces » maîtres, par un talent qui lui est propre : » tant il est vrai qu'une seule partie essentielle » de l'art, portée au plus haut dégré, suffit » pour acquérir la plus grande gloire. La pureté & les graces du dessin qui lui sont particulières, surtout dans les belles têtes, seront toujours un objet d'admiration. Si le » Guide ne laisse rien à desirer pour les graces » fines, naïves & délicates, l'Albane se distingue par les graces nobles, sages, régulières. C'est la vraie beauté dont le modele » n'est point connu dans la nature, quoiqu'elle » en présente plusieurs approximations.

» C'est à Bologne qu'on peut voir les plus » beaux ouvrages de ce grand maître; ceux » qu'on trouve de lui ailleurs ne sont, pour » la plupart, que des tableaux de chevalet : » les mêmes beautés s'y découvrent; mais » elles sont bien plus satisfaisantes, quand on » les voit déployées dans des figures de grandeur naturelle ».

On voit au cabinet du roi vingt-cinq tableaux de l'Albane. Ce que nous venons de transcrire sur le caractère général de ce maître nous dispense d'entrer dans aucun détail sur ces tableaux. Il en est quatre que Lepicié regarde ingenieusement comme un poeme pittoresque divisé en quatre chants : le premier représente Vénus se faisant parer par les Graces pour charmer Adonis; le second, Vénus ordonnant aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis; le troisième, Diane irritée du triomphe de Vénus, profitant du sommeil des Amours pour les faire desarmer; le quatrième enfin, le sommeil de Vénus, ou le nouveau piége qu'elle tend au cœur d'Adonis. Il suffit de connoître l'Albane pour juger du parti qu'il a tiré de ces sujets, des charmes qu'il a répandus sur les sites, des graces qu'il a données à Vénus, aux Nymphes, aux Amours. On jugeroit mal de ces tableaux par les estampes d'Etienne

Baudet : son burin n'étoit pas propre à imiter le pinceau de l'Albane.

Le génie de ce peintre l'entraînoit toujours vers les graces badines, & il savoit les introduire sans effort & sans manquer aux convenances, même dans les sujets les plus graves : c'est ce que prouve son tableau de la Vierge & de l'Enfant-Jésus. Le divin enfant, qui est sur les genoux de sa mère, s'empresse de prendre des fleurs que deux anges lui offrent dans un vase de porcelaine, tandis qu'un autre fait courber avec force une branche d'arbre, pour faciliter à la Vierge le moyen d'y cueillir un fruit. Ce tableau est précieux pour la couleur & pour la beauté des têtes.

(92) François Sneyders, de l'école Flamande, né à Anvers en 1579, fut élève de Van-Balen. Il ne peignit d'abord que des fruits, & dès-lors il excita l'admiration de ceux qui virent ses ouvrages. Voulant ensuite s'essayer dans un genre plus difficile, il se mit à peindre des animaux, & surpassa tous ceux qui l'avoient précédé dans ce genre, & même tous ceux qui l'ont suivi. Rubens applaudit le premier aux talens de Sneyders, & lui rendit une sorte d'hommage, en l'invitant à peindre dans ses tableaux les animaux & les fruits.

On a écrit que Sneyders avoit voulu voir l'Italie, qu'il y fit un long séjour, que les ouvrages de Benedetto Castiglione le piquèrent d'émulation, & qu'on doit la grandeur de son talent aux efforts qu'il fit pour surpasser le peintre Génois. Nous en croirons plutôt l'historien des peintres de la Flandre, M. Descamps, qui assure que Sneyders ne quitta la ville où il avoit pris naissance, que pour demeurer quelque temps à Bruxelles, où il fut appelé par l'Archiduc. Il est surtout fort peu vraisemblable & même impossible qu'il ait dû ses progrès aux ouvrages du Benedetto, qui avoit dix-sept ans moins que lui. En supposant que le Benedetto se soit distingué dès l'âge de 25 ans, cette époque répond à l'année 1641, & l'on sait que Sneyders peignit les animaux dans des tableaux de Rubens qui mourut en 1540. Il fit aussi quelquefois les fonds de paysages dans les tableaux de ce grand maître. Il savoit si bien s'accorder avec lui pour les teintes & pour la touche, que l'ouvrage entier sembloit être d'une seule main. Rubens & Jordaens lui rendirent quelquefois aussi réciproquement le service de faire les figures d'hommes dans ses peintures d'animaux.

Un tableau représentant une chasse au cerf assura la réputation & la fortune de Sneyders. Le roi d'Espagne vit cet ouvrage, & voulut avoir de la même main plusieurs grands sujets de chasses & de batailles : l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, le fit son premier peintre. Sneyders se reposoit des grandes entreprises dont il étoit chargé par des tableaux de chevalet : mais il n'en a pas fait un assez grand nombre pour qu'ils soient fort répandus.

On admire dans les ouvrages de ce peintre la manière grande & vraie dont il a traité les animaux, la touche fière & sûre dont il les a caractérisés suivant leurs espèces différentes, la richesse, la variété, le mouvement, la vie, dont il animoit ses compositions, la beauté, la franchise, la facilité de son pinceau, la vigueur & l'éclat de son coloris, digne d'être associé à celui de Rubens. Il est inutile d'avertir qu'il traitoit avec le même talent & la même vérité un genre inférieur, tel que les fruits, les ustensiles de cuisine, &c. ; mais on peut observer qu'il peignoit bien le paysage, & qu'il n'étoit pas absolument inhabile à peindre la figure humaine, quoique, pour cette partie, il ait souvent imploré des mains plus savantes. Il a fait lui-même son portrait. Il est mort à Anvers, en 1657, âgé de soixante & dix ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui sont au cabinet du roi, on distingue surtout une chasse au sanglier, dont on connoît des copies multipliées, & un tableau de fruits & de légumes.

Sneyders a gravé lui-même à l'eau-forte, d'une pointe fière & spirituelle, seize feuilles d'animaux ; on regrette qu'il n'en ait pas gravé davantage. Vorsterman a gravé d'après ce maître une chasse à l'ours.

(93) Jacques Cavedone, de l'école Lombarde, naquit à Sassuolo dans le Modenois, en 1580. Chassé fort jeune de la maison paternelle, obligé de chercher la subsistance dans la maison d'un gentilhomme qui le prit à son service, il copia à la plume quelques tableaux de son maître, qui fit voir ses essais au Carrache ; Annibal encouragea le jeune homme, lui prêta des dessins, lui donna des conseils, & le reçut enfin dans son école. Cavedone y fit les plus grands progrès, alla étudier à Venise la couleur du Titien, & tâcha de s'identifier les graces moëlleuses & la belle manière de peindre du Corrége. Il fut à son retour admiré d'Annibal, & les connoisseurs trouverent qu'il avoit plus de rondeur, & même plus de pureté que ce maître, & que ses compositions étoient plus séduisantes.

Le Cavedone étoit la gloire de l'école de Bologne ; le malheur en fit un artiste médiocre, & finit par le réduire bien audessous de la médiocrité. La superstition accusa sa femme de sortilége, & cette accusation absurde, mais si dangereuse, le plongea dans la plus vive affliction ; la perte de son fils, qui lui fut en-

levé par la peste, fut un second coup auquel il ne put résister. Il tomba malade, & recouvra la santé, mais non la force de son esprit. Il se jetta dans une dévotion minutieuse & stupide. Si l'ancienne habitude ou la nécessité le rappelloient à ses pinceaux, ils n'obéissoient plus à sa main, ou plutôt sa main n'étoit plus conduite par le même esprit qui les avoit autrefois animés. Le grand maître fut réduit par la misère à peindre des *ex voto* & ne se montra pas supérieur à ce genre. Il avoit le malheur de comparer ses derniers ouvrages à ceux qui avoient fait sa gloire, & cette comparaison aigrissoit sa douleur ; il avoit honte de lui-même & de son existence. Enfin il préféra l'humiliation de demander l'aumône, à celle de dégrader l'art qu'il abandonnoit & qu'il continuoit de respecter. Il mourut à Bologne en 1660 à l'âge quatre-vingt ans.

Son dessin étoit élégant & correct, son coloris un peu rougeâtre. Ses principaux ouvrages sont à Bologne. C'est là que, dans l'église *de mendicanti di dentro*, se voit un ouvrage de ce peintre représentant Saint Pétrone & un autre Saint à genoux devant sa Vièrge & l'enfant Jesus qui sont au haut du tableau. » Ce morceau, dit M. Cochin, est de la plus » grande beauté, on y trouve toutes les par- » ties de l'art dans un excellent degré : belle » composition, belle couleur, belle vérité, » soit dans les têtes, soit dans l'exécution des » étoffes ; touche facile & pleine d'art. Le livre » des curiosités de Bologne dit que le Cave- » done a cherché dans ce tableau le goût » du Titien ; mais le bas du tableau semble » plutôt dans la touche & dans le goût du » Guide : la Vierge & le haut du tableau » tiennent davantage du goût des Carraches. Il » semble réunir les manières des plus grands » maîtres : les têtes ont toutes les beautés » de détail, & les draperies sont de cette » belle exécution qu'on admire principalement » dans le Guide ; les ombres ont toute la force » du Caravage, & les demi-teintes ont la » fraîcheur des grands peintres Vénitiens. Le » grouppe de la Vierge est d'un grand carac- » tère de dessin ».

On voit deux tableaux du Cavedone au Palais-Royal ; une Junon endormie, & une Vierge assise, donnant à tetter à l'enfant Jesus, avec Saint Etienne & Saint Ambroise.

Giac. Giovanini a gravé d'après ce maître l'ame de Saint Benoît portée au ciel par les Anges.

(94) Josse Monper, de l'école Flamande, né à Anvers en 1580, se fit une manière toute différente de celle des peintres de son pays. Comme on ignore quel fut son maître, on suppose qu'il n'en eut pas d'autre que la nature, & que ce fut elle qui lui inspira une manière qui ne ressemble à celle d'aucun peintre dont il eût pu voir les ouvrages. Les Flamands se distinguent en général par un fini précieux : Monper, au contraire ne finissoit rien & ne peignoit qu'à l'effet. Ses ouvrages vus de près n'offrent que des esquises touchées : regardés à une juste distance, ils font l'effet de la nature qu'il ne manquoit jamais de consulter. Son genre étoit le paysage : il étoit heureux dans le choix de ses sites, riche par l'étendue qu'il donnoit à ses compositions, intelligent dans la distribution des lumières, savant dans l'art des dégradations : mais maniéré dans la touche de ses arbres, & jaunâtre dans sa teinte générale. Il ornoit ses paysages de figurines, & confioit quelquefois à Breughel le soin de les faire. Quel que fût le mérite de cet artiste, la négligence qui régne dans son travail empêche de les rechercher. On ignore l'année de sa mort.

Corn. Visscher a gravé d'après lui le printemps ; Van Panderen, l'été ; Th. Galle les deux autres saisons.

(95) Jean Wildens, de l'école Flamande est né à Anvers ; on ne sait pas précisément en quelle année. Il mérita la confiance de Rubens, qui, dans ses tableaux, lui abandonnoit la partie du paysage. Ce grand peintre lui accordoit une science qui n'est pas méprisable ; celle d'accorder les fonds avec le sujet sans nuire à l'harmonie générale, & de faire croire que tous les accessoires qu'il plaçoit dans un tableau y étoient absolument nécessaires. » D'ailleurs il avoit, dit M. Descamps, » tous les talens de son genre ; un génie heu- » reux dans le choix de la nature, une » exécution facile, une bonne couleur, une » grande légereté dans les ciels & dans les » lointains ». Deux grands tableaux placés dans l'église des religieuses Fackes, rendent témoignage à son talent.

(96) Jean Van Ravestein, *de l'école* Hollandoise, né à la Haye en 1580, excella dans le portrait. On ignore quel fut son maître ; on sait seulement qu'il surpassa dans son genre tous les peintres des Pays-Bas qui l'avoient précédé, & qu'il ne fut peut-être surpassé dans la suite que par Van-Dyck & Vander-Helst. On ne peut voir sans admiration les trois tableaux de ce maître qui sont placés dans les salons du jardin de l'arquebuse à la Haye. Le premier peint en 1616 représente les principaux bourgeois arquebusiers. Le second, long de quinze pieds est de 1618 : il contient 26 figures de grandeur naturelle ; dans le troisième on voit six officiers du drapeau blanc. On n'admire pas moins le tableau de l'hôtel-

de-ville qui représente les magistrats en charge en 1636, » Ravestein avoit, dit M. Descamps, toutes les parties d'un grand maître : » ses compositions sont pleines de feu & de » jugement ; il savoit trouver des positions » agréables & variées. Tout paroît en mouvement. Il entendoit bien la perspective aërienne & le mélange harmonieux des couleurs. Ses lumières & ses ombres sont répandues avec art. Cette dernière intelligence le fait remarquer dans ses ouvrages » d'une manière à surprendre. Sa couleur est » bonne, & sa touche large ».

On ignore l'année de sa mort : quelques uns la placent vers 1656.

W. Delfft a gravé d'après lui le portrait de Jean Buyesius Monickendam.

(97) Dominique Zampieri, dit le *Dominiquin*, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1581, est encore un des grands peintres qui reçurent les premières leçons dans l'école de Calvart. Maltraité par ce maître qui le surprit copiant un dessin d'Annibal, il le quitta pour se mettre sous la discipline des Carraches. Il n'y étoit que depuis peu de temps, lorsqu'ils proposerent à leurs élèves un prix de dessin. Le Dominiquin sans ambition, sans espérance de le remporter, travailla comme les autres, & lorsque ses émules présenterent leurs ouvrages avec confiance, le regardant lui-même avec le dédain de la supériorité, il s'avança timidement, ôsant à peine présenter le dessin qu'il auroit voulu cacher. Louis le prit, l'examina, & déclara le Dominiquin vainqueur. Ce premier succès, sans donner au jeune élève une présomption funeste, ne fit que l'exciter à de nouveaux efforts.

Il contracta dans l'école une liaison intime avec l'Albane, & fit avec lui le voyage de Parme, de Plaisance & de Regio pour y contempler les ouvrages du Corrège : mais il ne le suivit point à Rome où son ami l'appella bientôt. Des dessins d'après Raphaël que Louis reçut alors, déterminerent le Dominiquin à ne pas différer son départ. Il suivit à Rome l'école d'Annibal qui peignoit la galerie Farnese. Annibal lui confia la peinture de quelques parties de cette galerie dont lui-même avoit fait les cartons, & lui permit de faire entièrement de lui-même, dans la loge du jardin du côté du Tibre, la mort d'Adonis au moment où Vénus s'élance de son char pour secourir son malheureux amant. Le Dominiquin, dans l'invention & l'exécution de ce morceau, se montra digne de la confiance d'Annibal qui ne se lassoit pas de le célébrer.

Les applaudissemens du maître souleverent contre l'élève, qui étoit déjà un habile maître lui-même, la jalousie de l'école. Le Dominiquin ne commençoit point un tableau qu'il ne l'eût longtemps médité ; il n'en abandonnoit aucune partie qu'il ne l'eût parfaitement terminée. Le génie qui l'animoit ne faisoit point d'explosion au dehors, & lui laissoit un extérieur tranquille, & même froid & pesant. Ses rivaux affectoient de ne voir en lui qu'un esprit lent, capable à peine de produire avec les plus laborieux efforts : ils l'appelloient le bœuf. » Ce bœuf, leur dit Annibal, rendra » son champ si fertile, qu'un jour il nourrira » la peinture ».

Lorsqu'Annibal dont la santé s'affoiblissoit chaque jour, fut obligé de renoncer aux ouvrages qui lui étoient offerts, il obtint du moins qu'ils fussent confiés à ses élèves. Ce fut à sa recommandation que les ouvrages de l'église de Saint Grégoire sur le mont Célius, demandés par le cardinal Borghese, furent partagés entre le Guide & le Dominiquin. Celui-ci fit le fameux tableau de Saint André fouetté par des bourreaux, & le Carrache déclara qu'il l'avoit emporté sur son émule : jugement glorieux pour le Dominiquin, mais qui ne peut dégrader le Guide dont on sait qu'Annibal étoit jaloux.

Le suffrage du grand maître de l'école Lombarde, loin d'être utile au Dominiquin, ne fit que lui susciter une foule d'ennemis. Il avoit des défauts ; on s'appliquoit à les faire remarquer, à les exagerer, & l'on gardoit un silence malicieux sur ses beautés. Entre ceux-mêmes qui ne se laissoient pas conduire par la passion, le plus grand nombre étoit entraîné par les graces du Guide, & ne rendoit pas assez de justice aux beautés plus sévères de son rival.

Annibal mourut, & le Dominiquin perdant l'espérance d'être employé dans une ville où ses talens sembloient mal appréciés, se préparoit à partir pour Bologne, lorsqu'on lui proposa de faire le tableau de Saint Jérôme de la Charité qui représente la dernière communion de ce Saint mourant. Le Dominiquin resta & fit un chef-d'œuvre. Le Poussin mettoit ce tableau au nombre des trois plus beaux de Rome ; les deux autres étoient la Transfiguration de Raphaël & la descente de croix de Daniel de Volterre. Mais le Dominiquin n'étoit plus quand ce jugement fut porté, quand il fut ratifié par tous les connoisseurs. Lui-même ne reçut que cinquante écus pour salaire de cet admirable ouvrage, tandis qu'il voyoit le Guide recevoir un prix considérable de ses moindres productions. Ceux qui l'employoient, le récompensoient mal par ignorance ; ses rivaux le déprécioient par malignité, & le prix qu'il reçut de son chef-d'œuvre fut l'accusation d'un honteux plagiat. Augustin Carrache avoit traité le même sujet ; Lanfranc soutint

que le Dominiquin n'avoit fait que copier l'aîné des Carraches. Il fit graver par Perrier, son élève, le tableau d'Augustin ; il faisoit remarquer les ressemblances qui se trouvoient dans l'idée générale des deux ouvrages & dissimuloit les différences capitales qu'on peut observer dans les attitudes, dans les expressions & même dans la disposition. La foule des juges prononça comme Lanfranc ; mais les juges équitables ont prononcé dans la suite que si le Dominiquin s'est permis de faire quelques emprunts à l'un de ses maîtres, ce qui rend son ouvrage un chef-d'œuvre est à lui.

Ce grand peintre auroit fait taire l'envie si elle pouvoit être réduite au silence, lorsque, peu de temps après, il fit dans l'église de Saint Louis des François, les deux célebres tableaux de Sainte Cecile.

Fatigué des persécutions de ses rivaux, de l'injustice de ses juges, il se retira à Bologne où il fut employé comme peintre & comme architecte. Il vivoit paisible & estimé dans sa patrie, quand Grégoire XV le rappella à Rome & le nomma architecte du palais apostolique. Le cardinal de Muntalte le choisit pour peindre la voute de Saint André *della valle*, & lui procura une nouvelle occasion de se rendre immortel. Ce fut dans cette église que le Dominiquin peignit ces beaux pendentifs, objets de l'admiration de l'Italie & des étrangers, objets des études de tous les artistes, chefs-d'œuvre dont les beautés ne peuvent être détruites par les plus médiocres copistes, & dont même les maigres gravures animent le génie des plus habiles maîtres. Le cardinal mourut avant que l'artiste eût terminé l'ouvrage ; déjà les dessins de la coupole étoient arrêtés, quand l'avide & jaloux Lanfranc sollicita & obtint cet ouvrage sous prétexte que le Dominiquin ne pourroit terminer à temps une si grande entreprise. Mais en s'offrant si près de son rival à la comparaison des juges, il eut l'humiliation de lui procurer la victoire.

Libre des travaux de Saint André, le Dominiquin fut appellé à un nouveau triomphe, ou, si l'on veut, à donner une grande & nouvelle leçon à la postérité ; & à l'envie, un nouveau sujet de frémir. Il fit dans l'église de Saint Sylvestre les quatre tableaux ovales de la chapelle du cardinal Bandini. Ils sont généralement connus par les estampes de Gérard Audran. Le premier représente Esther devant Assuérus ; le second, Judith tenant la tête d'Holopherne ; le troisième, David jouant de la harpe devant l'arche ; le quatrième, Salomon assis sur son trône avec Betsabée. Rappeller les sujets de ces tableaux, c'est rappeller à ceux qui connoissent les arts autant d'objets de leur admiration. Quand le Dominiquin n'auroit fait, dans toute sa vie, que ces quatre tableaux, les pendentifs, & la communion de Saint Jérôme, quel artiste, après Raphaël, pourroit se vanter de tant de gloire ?

Les intrigues & calomnies de ses rivaux ne pouvoient empêcher sa réputation de s'étendre toujours davantage. Les Napolitains le manderent pour peindre la chapelle du trésor : il se rendit à leurs prières ; mais c'étoit à Naples que l'attendoient ses plus cruels ennemis. L'Espagnolet se mit à leur tête ; il disoit que le Dominiquin ne méritoit pas même le nom de peintre, & parvint à faire mépriser cet artiste digne de tant d'estime. Le Dominiquin rebuté sortit de Naples en fugitif, laissant même sa femme & sa fille qui devoient le suivre. Elles furent arrêtées : & par une sorte de contradiction, on voulut que l'artiste qu'on avoit cessé d'estimer terminât l'ouvrage qu'il avoit entrepris. Il fallut qu'il achetât par son retour la délivrance de sa famille. Il reprit ses travaux, mais il étoit agité par la crainte & la défiance, &, sans injustice peut-être, il croyoit ses ennemis assez vils pour employer contre lui le fer & le poison. Il ne mangeoit que des mets qu'il avoit apprêtés lui-même, & cet homme innocent & timide éprouvoit toutes les inquiétudes qui font le juste supplice des tyrans. Les tourmens de l'esprit affoiblirent le corps, & il mourut enfin à Naples en 1641, de douleur ou de poison, âgé de soixante ans.

La haine des artistes jaloux le poursuivit encore après sa mort : ils parvinrent à faire détruire les ouvrages qui avoient occupé les trois dernières années de sa vie, & ce fut Lanfranc qui fut chargé de les remplacer. La postérité, par cet attentat de l'envie, a peut-être perdu des chefs-d'œuvre semblables à ceux qu'elle connoît du même maître. Cet artiste si violemment persécuté, étoit un homme doux, affable, modeste, renfermé dans ses atteliers, se communiquant peu au-dehors, incapable d'offenser personne, ayant les mœurs aimables d'un enfant sans malice. Les Romains lui rendirent hommage quand il n'excita plus leur envie ; ils firent apporter son corps à Rome, l'académie de St. Luc lui accorda de magnifiques obsèques, & fit solemnellement prononcer son oraison funèbre. Après une vie œconome & laborieuse, il ne laissa que vingt mille écus ; c'étoit moins que le Guide n'en perdoit dans une partie de jeu.

Cet artiste modeste fut surtout instruit de son mérite par la persécution qu'il lui attiroit. Il dit en voyant contre lui l'acharnement des peintres de Naples : « il faut donc croire que » j'ai bien fait ». On lui apprit qu'ils louoient certaines figures qu'il venoit de peindre. « Je » crains bien, dit-il, d'avoir fait quelque sottise qui leur plaise ».

Il se pénétroit fortement des sentimens qu'il vouloit représenter. Seul dans son attelier, on l'entendoit rire, pleurer, se livrer à l'emportement. Annibal le surprit un jour, la colère dans les yeux, & faisant des gestes menaçans. Il s'apperçut bientôt que le peintre étoit occupé à représenter un soldat qui menace l'apôtre saint André. Aussi le Poussin disoit-il que, depuis Raphaël, il ne connoissoit pas de plus grand maître pour l'expression que le Dominiquin. Ce jugement doit l'emporter sur celui de Mengs, qui prétendoit que le Dominiquin n'avoit guère d'autre expression que celle d'une timidité naïve, & qu'il ne devoit servir de modèle que pour les figures d'enfans. Cet artiste, qui étoit un très-bon juge, & qui avoit de très-grands principes, s'égaroit quelquefois par l'excessive sévérité de ces principes mêmes.

Le Dominiquin, austère comme Raphaël, est admirable pour la science & la pureté du dessin. Ses têtes sont belles, & joignent souvent la grace à la beauté; telles sont celles du fameux tableau de sainte Cécile, & du tableau non moins fameux de sainte Agnès. Il avoit bien étudié la nature, & s'étoit fort attaché aux formes de l'antique. Il savoit le grouppe du Laocoon par cœur, & pouvoit le dessiner de mémoire; on en dit autant d'Annibal Carrache. Souvent ses tableaux font peu d'effet, & sont exécutés avec sécheresse; mais on doit les étudier au crayon, & ils offrent un fond d'étude qui sera utile toute la vie. D'ailleurs, il n'avoit pas toujours ce défaut. Son tableau de la communion de saint Jérôme, estimé l'un des chefs-d'œuvre de l'Italie, présente un admirable moëleux de pinceau. Les têtes y sont peintes d'une grande manière, & cependant finies comme des portraits; ce qui prouve que la grandeur & le large de la manière n'excluent pas le fini. On pourroit dire plutôt que les ouvrages vraiment beaux & généralement estimés, sont très-rendus. En général les compositions du Dominiquin sont sagement agencées : ses têtes sont belles & expressives, son dessin est simple & vrai, ses ajustemens ingénieux; ses coeffures sont d'un choix agréable, ses draperies tantôt médiocres, & tantôt excellentes. Il étoit sujet à se montrer froid & sec dans le *faire*, & à manquer de rondeur : mais il n'avoit pas ces défauts dans la fresque; peu de personnes ont aussi bien peint que lui dans ce genre. Quelquefois même, dans sa peinture à l'huile, comme, par exemple, dans son tableau de sainte Agnès, son pinceau est d'une grande netteté, & sa couleur de la plus grande vérité.

Le cabinet du roi renferme seize tableaux du Dominiquin. L'Adam & Eve chassés du Paradis terrestre, est d'une expression forte & vraie. L'Enée sauvant son père Anchise, paroît être du temps où la manière du Dominiquin tenoit de celle de Louis Carrache. La composition est d'une grande sagesse, d'une fine intelligence; elle tend toute entière & concourt à l'expression. On voit la crainte dans les yeux & dans les traits de Creüse, la douleur dans ceux d'Anchise, la piété filiale dans ceux d'Enée. Timoclée devant Alexandre est un tableau de petites figures & d'une grande composition; mais toute cette composition concourt à l'expression du sujet; toutes les figures ont le caractère qui leur convient. Tout l'ouvrage est conçu comme il auroit pu l'être dans les beaux siècles de l'art chez les Grecs. On sent qu'il est d'un homme qui ne prenoit le pinceau qu'après avoir profondément médité son sujet. Les Théatins de saint André *della valle* lui reprochoient un jour de ce qu'il n'avoit encore rien fait depuis plus d'un mois qu'il avoit entrepris de travailler pour eux : « J'ai beaucoup plus travaillé pour vous, leur » répondit-il, que si vous m'aviez vu peindre. » Le tableau de Renaud & Armide appelle foiblement, & promet encore peu au premier coup-d'œil; mais quand on l'a considéré, on le trouve digne du grand maître dont il est l'ouvrage, & plus on l'examine, plus on se sent pénétré de la douce volupté qu'il doit inspirer. Tous les accessoires contribuent à l'expression du sujet principal. Le concert, tableau d'une bonne couleur, prouve que le Dominiquin, un peu sec quelquefois, étoit capable de peindre d'un pinceau moëlleux.

Le martyre de sainte Agnès du Dominiquin a été gravé par G. Audran : les deux tableaux de sainte Cécile par N. de Poilly : la communion de saint Jérôme, par César Testa. L'Enée & Anchise du cabinet du roi, par Gérard Audran; les quatre ovales de l'église de Saint Sylvestre, par le même; les pendentifs de S. André *della valle*, par Aquila.

(98) Jean Lanfranco, ou *Lanfranc*, de l'école Lombarde, né à Parme en 1581, fut d'abord page d'un seigneur qui, le voyant couvrir de dessins faits au charbon les murs de sa chambre, soupçonna qu'il pourroit bien avoir des dispositions heureuses pour la peinture, & le plaça lui-même chez Augustin Carrache, qui travailloit alors à Parme. Le jeune élève fit de rapides progrès, & aux leçons de son maître, il joignit l'étude des ouvrages du Corrège : mais s'il put apprendre de ce maître à concevoir ces grandes machines dont on décore les coupoles, la nature ne lui avoit pas permis d'en prendre les graces, qui sont le caractère particulier du Corrège. Lanfranc étoit plutôt né pour surprendre &

pour commander l'admiration, que pour plaire. C'est voir bien peu de chose dans le Corrége que de ne découvrir en lui que la beauté des raccourcis, l'art de rassembler une grande ordonnance & le talent de bien peindre à fresque.

Lanfranc n'avoit que vingt ans quand la mort le priva des leçons d'Augustin; il vint alors à Rome se mettre sous la conduite d'Annibal, & fut employé par cet habile maître à plusieurs morceaux de la galerie Farnese. Il étudioit en même temps Raphael, & grava même à l'eau-forte les loges du Vatican. Mais son caractère impétueux l'éloignoit encore plus des conceptions de cet artiste si sage, que de l'imitation du Corrége. On peut même être surpris que Lanfranc ait été profondément frappé du mérite de ce grand homme, & que la nature ne l'ait pas entraîné plutôt vers l'étude de Michel-Ange : elle lui avoit donné quelques-unes des qualités du fier artiste de Florence, & aucune de celles qui caractérisent Raphaël.

On lui pardonne avec peine d'avoir enlevé au Dominiquin l'entreprise de la coupole de Saint-André *della valle*. On a lieu de croire que l'ouvrage du Dominiquin eût été plus parfait : mais on avoue que celui de Lanfranc est l'un des plus beaux qui soient à Rome en ce genre. On sent qu'il a redoublé d'efforts pour lutter contre un rival terrible, & l'on éprouve même quelque plaisir à les voir si près l'un de l'autre, & à pouvoir les comparer. La lumière est ingénieusement tirée de la figure du Christ qui est au haut de la lanterne, & qui éclaire harmonieusement & avec douceur toute la composition : La science, la hardiesse des raccourcis, la belle disposition des grouppes, le font comparer, pour cette partie, au Corrége : on admire qu'il n'ait point été effrayé de donner aux figures les plus voisines du spectateur trente palmes de proportion, & qu'il ait dégagé les objets avec tant de justesse à mesure qu'ils s'éloignent de la vue. On est surpris que la coupe à son ouverture paroisse d'une largeur prodigieuse, qu'elle représente un espace immense du ciel, & se termine par la lumière de gloire qui s'épand de la principale figure. Ces beautés sont grandes sans doute : mais quelles autres beautés d'un genre différent & supérieur, n'auroit-on pas à célébrer, si l'ouvrage étoit du Dominiquin, & qu'il en eût fait son chef-d'œuvre ? Lanfranc étonne, le Dominiquin eût touché. Autant on admire l'ouvrage du premier, autant on aimeroit celui du second.

Nous avons dit, en parlant du Dominiquin, que Lanfranc fut chargé à Naples, après la mort de cet artiste, de peindre la coupole du trésor : on lui reproche d'avoir donné à cet ouvrage une teinte trop obscure. Il revint à Rome, où il entreprit de peindre la tribune de Saint-Charles *dei Catenari*. « Ce fut là que » je le connus, dit Felibien, & que je pris » plaisir plusieurs fois de monter sur son échaf» faud pour le voir travailler à ces grandes » figures, où, de près, on ne pouvoit rien » connoître, mais qui d'en-bas faisoient des » effets merveilleux. Je commençai alors à » comprendre qu'outre l'intelligence de la » perspective nécessaire aux peintres, & l'art » de bien dessiner les choses raccourcies, il » y a encore d'autres secrets dans la peinture, » & une science plus difficile, qui ne se peut » enseigner par des règles.

» C'est, ajoute-t-il, dans les lieux vastes, » plus que dans les tableaux de moyenne » grandeur, que Lanfranc a excellé. On y voit » comment il a toujours eu dessein d'imiter » le Corrége, & quoique, dans l'exécution, » il s'en faille beaucoup qu'il n'ait peint d'une » manière aussi belle & aussi terminée, il y a » néanmoins beaucoup de force dans ce qu'il » a fait, & l'on connoit qu'il a toujours con» servé le caractère & le goût des Carraches, » ses premiers maîtres.

» Comme il ne finissoit pas si fort ses ta» bleaux, ou plutôt qu'il ne les peignoit pas » dans ce degré où sont ceux du Corrége, » c'est dans les grandes choses & les grandes » distances que son coloris paroît avec plus » d'effet. Aussi disoit-il ordinairement que » l'air lui aidoit à peindre ses ouvrages.

» On ne peut pas soutenir qu'il ait toujours » été fort correct dans le dessin, ni qu'il ait » parfaitement exprimé les passions de l'ame; » mais il avoit une facilité toute particulière » à composer un grand sujet, & comme il » imaginoit aisément, il étoit aussi fort prompt » à exécuter ses pensées. Cette grande facilité » de produire & d'exprimer ses conceptions, » étoit cause que bien souvent il ne se don» noit pas la peine d'étudier assez toutes les » parties de ses ouvrages. Aussi sur ses derniers » jours, & pendant qu'il étoit à Naples, il » s'abandonnoit avec trop de liberté à ne faire » les choses que de pratique; ce qui faisoit » dire de lui qu'il étoit savant, mais qu'il » négligeoit de faire voir tout ce qu'il savoit. » Il acheva enfin, le grand ouvrage qu'il » avoit entrepris à Saint-Charles *dei Catenari* ; » on découvrit ces peintures le jour de la fête » de ce Saint, le 29 Novembre 1647, & il » mourut le même jour, âgé de soixante & » six ans ».

Lanfranc manquoit d'expression, & l'on ne peut pas dire que ses conceptions soient profondément raisonnées : il disposoit son sujet avant d'avoir pris la peine de le penser, & l'exécutoit aussi-tôt qu'il l'avoit disposé. Il

avoit le don de produire facilement, mais non la patience de produire sagement, & de laisser mûrir les productions de sa pensée. Il étoit grand, hardi, mais strapassé. Il n'a ni cherché ni connu la vraie beauté dans les figures d'hommes, mais il leur donnoit un grand caractère : il a été plus malheureux dans les figures de femmes, & quoiqu'il eût étudié le Corrége & Raphael, il n'avoit point le sentiment de la grace. Il est fier dans son pinceau, dans son dessin, dans sa composition ; ses grouppes sont bien enchaînés, ses draperies offrent de belles masses. On ne peut pas dire qu'il ait été un grand coloriste ; mais sa couleur fait souvent de l'effet. Il tenoit souvent les ombres fort brunes, à l'exemple du Caravage : quelquefois cependant sa couleur est brillante & claire : elle n'est pas toujours harmonieuse. Il est plein de feu, d'où il résulte qu'il n'est pas sans incorrection. Il a cherché le terrible, & on lui reproche d'être souvent outré dans son audace gigantesque. Il doit être plus estimé des esprits ardens que des ames sensibles. Mengs le regarde comme l'inventeur du genre théatral qui consiste à agencer les objets d'une manière capable de plaire aux yeux. Ce genre a fait depuis une grande fortune, parce qu'il flatte la vue, & que, pour le juger, on n'a besoin ni de réfléchir ni de sentir.

Comme Lanfranc ne se trouvoit à son aise que dans les plus grandes machines, & que c'étoit dans ces sortes de travaux qu'il développoit toute la force de son talent, il ne faut pas se promettre de le juger parfaitement par les six tableaux qui sont de lui au cabinet du roi. On y reconnoît cependant toujours la fierté de sa manière, le caractère de son dessin, sa main & son choix d'attitudes. Le plus grand de ces tableaux a près de sept pieds de haut, & représente Jésus-Christ couronnant la Sainte Vierge. C'est un double du tableau d'autel de la chapelle de Buon-Giovanni dans l'église de Saint-Augustin à Rome ; mais ce double est certainement de la main du maître. Il est traité d'une manière forte & vigoureuse ; les ombres en sont noires. Le haut du tableau contient les deux figures de la Vierge & du Christ qui ne sont fort belles ni de caractère ni d'expression, ni d'attitude, ni de dessin. Au bas sont Saint-Augustin & Saint-Ambroise, en acte d'adoration & d'admiration. Les têtes sont d'un grand caractère, les draperies larges, bien jettées, bien agencées, le faire d'une grande fierté & d'une grande liberté.

Ce tableau a été gravé par Baudet. G. Audran a gravé le tableau de Saint-Pierre de Rome représentant Saint-Pierre marchant sur les eaux, & le caractère du maître est bien conservé dans cette estampe. Les quatre angles de la maison professe des Jésuites de Naples ont été gravés par Roullet. Le Pape Paul V avoit choisi Lanfranc pour décorer la loge de la Bénédiction à Saint-Pierre : mais il mourut avant que l'ouvrage fût commencé. Lanfranc avoit seulement fait les dessins qui promettoient une ordonnance magnifique, & qui ont été gravés par Pietre Santo Bartoli. Tous les sujets sont tirés de la vie de Saint-Pierre & de Saint-Paul. On a de Lanfranc quelques eaux-fortes faites par lui-même d'après ses dessins.

(99) Simon Vouet de l'école Françoise, & qu'on peut même regarder comme le patriarche de cette école, naquit à Paris en 1582 & reçut les premières leçons de son père, peintre médiocre. Il passa quinze ans dans les principales villes de l'Italie, & se fit assez estimer à Rome pour être chargé de faire un tableau dans une des chapelles de la Basilique de Saint Pierre. Il jouissoit dès lors d'une pension de Louis XIII, roi de France, qui le rappella en 1627 & lui donna la place de son premier peintre. Indépendamment d'un grand nombre de plafonds, de galeries, d'appartemens qu'il décora de ses ouvrages, il fit aussi des dessins pour les tapisseries & une grande quantité de portraits au pastel. Le roi voulut apprendre de lui à peindre dans ce genre & y réussit assez bien. Comme il étoit chargé de tous les travaux considérables, il eut un grand nombre d'élèves qui devinrent les grands maîtres de l'école Françoise. Il suffit de nommer entre eux, Lebrun, le Sueur, Mignard, & ce Dufresnoy qui a forcé les Muses latines à donner des leçons de peinture.

La manière du Vouet tenoit d'abord de celle du Valentin, & il a fait dans ce goût des tableaux d'une grande force ; mais quand il fut surchargé d'ouvrages, il se fit une manière plus expéditive. Voyez ce qui concerne ce peintre sous l'*école Françoise*, article Ecole. Cette manière imposé par le caractère de la facilité, & par un certain *grandiose*, mais on sent qu'elle n'est fondée que sur la pratique & sur une convention arbitraire qui ne tient point à la nature. Son dessin sans être fort vicieux est peu correct & sent la manière. Ses têtes qui se ressemblent entr'elles sont la plupart de profil, ses doigts sont trop aigus. On lui reproche encore d'avoir eu peu de génie pour l'invention, peu de choix dans la disposition, peu de goût dans l'ordonnance, peu d'intelligence du clair-obscur. Ses defauts étoient à quelques égards rachetés par la fraicheur de ses teintes, par la beauté de son pinceau. Il a tiré plus de gloire de ses élèves que de ses ouvrages. Il est mort à Paris en 1641 âgé de cinquante-neuf ans.

On peut voir de ses ouvrages dans les maisons royales & dans plusieurs églises de Paris. Un de ses bons tableaux se voit dans les salles

de l'académie royale de peinture. Il a fait le tableau du maître-autel à Saint Eustache, à Saint Nicolas des Champs & à Saint Merry; mais sur tout le tableau de Saint François de Paule, dans la chapelle dédiée à ce Saint aux Minimes de la place royale. Mich. Dorigny son gendre, a beaucoup gravé d'après lui, & ces estampes ne sont pas rares.

(100) Gaspard de Crayer, de l'école Flamande, né à Anvers en 1582, n'eut pour maître qu'un peintre médiocre qu'il eut bientôt surpassé. Prenant pour guide les plus beaux tableaux & la nature, il prouva que les dispositions heureuses & les études peuvent suppléer à bien des ressources. Mais si Crayer devint un très habile peintre sans avoir fréquenté d'écoles célèbres, & sans avoir vu l'Italie, il n'est pas prouvé qu'il ne fût pas devenu plus habile encore s'il avoit eu les secours qui lui manquerent. Les grands maîtres, les grands exemples, les grands rivaux ne font pas les artistes distingués, mais ils les forcent à développer toutes leurs facultés naturelles.

Crayer fut appellé par une forte pension à la cour de Bruxelles & magnifiquement récompensé par le roi d'Espagne : mais une récompense encore plus flatteuse pour un artiste fut la visite que lui fit Rubens & ces paroles qu'il lui adressa : *Crayer, personne ne pourra vous surpasser.*

Si Crayer n'avoit desiré que les honneurs & la fortune, il n'auroit pas quitté Bruxelles; mais il n'aimoit que le repos nécessaire aux arts, & malgré les prières & les promesses de la cour, il se démit d'un emploi brillant dont elle l'avoit revêtu, & choisit Gand pour sa retraite. Il a décoré de ses tableaux un grand nombre d'autels dans les églises de cette ville, & il trouvoit encore le temps de travailler pour la plupart des villes de la Flandre & du Brabant. A peine se donnoit-il quelque repos même dans un âge fort avancé, & la santé dont il jouit jusqu'à ses derniers momens prouve qu'un travail assidu joint à une conduite réglée, ne détruit pas les hommes bien constitués.

On n'a pas craint de comparer Crayer aux plus habiles peintres de l'école Flamande. S'il avoit moins de feu que Rubens, il avoit plus de correction dans le dessin ; par la couleur, il pouvoit se soutenir à côté de ce grand peintre, & le surpassoit par la belle fonte des teintes. Sage comme les anciens, quoique cependant il n'avoit pu étudier, il se plaisoit à composer ses tableaux d'un petit nombre de figures, & se faisoit une loi de rejetter tous les détails superflus, ne s'attachant qu'aux grandes parties qu'il finissoit avec amour. Il entendoit l'art de bien groupper ses figures, de les draper avec simplicité, & il avoit l'art plus grand encore de leur donner l'expression, qui seule rend le sujet que toutes les autres parties de l'art ne font qu'indiquer. Plus fin que Rubens, il ressemble mieux à Van-Dyck son ami, & l'on a peine à distinguer ses tableaux de ceux de cet aimable maître. S'il fut son rival dans les sujets d'histoire, il le fut aussi dans le portrait. Il mourut à Gand en 1669 à l'âge de quatre-vingt-sept ans, laissant un tableau que la mort ne lui permit pas de terminer, & qui prouve qu'il avoit conservé, dans une grande vieillesse, la force de l'âge florissant.

Corn. Galle a gravé d'après Crayer une résurrection, & Van Schuppen une sainte-famille.

(101) François Hals, de l'école Flamande, né à Malines en 1584, peintre de portraits surpassé par Van-Dyck, mais que peu d'autres ont égalé. Il saisissoit parfaitement les ressemblances & avoit une belle manière de peindre. Il mettoit la plus grande précision dans ses ébauches; c'étoient des études serviles de la nature : mais il revenoit ensuite sur ce travail par des touches hardies qui cachoient toute la peine de ses premières opérations, & donnoit à ses ouvrages une grande force & une vive expression. Van-Dyck ne connoissoit aucun peintre plus maître de son pinceau ; mais il regrettoit qu'il n'eût pu parvenir à rendre ses couleurs plus tendres.

On voit, dit M. Descamps, au mail de la ville de Delft, un tableau représentant en pied les principaux de la compagnie du mail, de grandeur naturelle; la vie est répandue dans chaque figure

Hals n'auroit peut-être pas eu de rivaux entre ses contemporains s'il n'eût pas été plongé dans le vice de l'ivrognerie ; mais il passoit bien plus de temps dans les cabarets que dans son attelier, & ne retournoit à ses pinceaux que lorsqu'il y étoit rappellé par l'extrême disette. Sa mauvaise conduite & la misère ne l'empêcherent pas de vivre soixante & dix-huit ans. Il mourut en 1666. Il eut un frère nommé Thierry Hals qui peignit avec succès des conversations & des animaux en petit.

(102) Guillaume Nieulant, de l'école Flamande, né à Anvers en 1584, élève de Savary, voyagea en Italie avec Paul Bril dont il imita quelque temps la manière ; mais quand il fut venu s'établir à Amsterdam, il s'en fit une qui lui étoit propre. Il avoit étudié à Rome les monumens de l'antiquité, & choisir pour sujets de ses tableaux des ruines, des bains, des mausolées, des arcs de triomphe. Il est estimé dans ce genre. Il mérite aussi une place

entre les graveurs au burin & à l'eau-forte, & même entre les poëtes. Il mourut à Amsterdam en 1635, âgé de cinquante-un ans.

(103) CORNEILLE POELENBURG, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1586, fut, dans sa patrie, élève d'Abraham Bloemaert; mais il se rendit de bonne-heure à Rome, où il s'attacha à la manière d'Adam Elzheimer. Il s'appliqua aussi à l'étude des ouvrages de Raphaël, sans pouvoir jamais parvenir à dessiner correctement. Il se fit enfin un genre qui lui appartient, & se borna à représenter la nature en petit; quand il vouloit passer à de plus grandes propositions, il n'avoit plus le même succès.

» Sa manière, dit M. Descamps, est suave » & légère. La nature est représentée dans tout » ce qu'il a peint : tout y est vague & fait » de peu de travail. Ses masses sont larges; il » aimoit à retoucher ses ouvrages lorsqu'ils » étoient faits. Un travail léger les terminoit; » il savoit choisir des lointains agréables qu'il » embellissoit d'édifices situés aux environs de » Rome. Il entendoit bien le clair-obscur, » & donnoit aux objets qu'il plaçoit sur le de- » vant, des fonds qui en soutenoient l'harmonie. » Les petites figures, qu'il faisoit souvent nues, » sont bien coloriées; il se plaisoit sur tout à » peindre des femmes. Sa touche est pleine » d'esprit; mais il lui manquoit dans le dessin » la finesse qu'il avoit dans le pinceau ».

Malgré son défaut de pureté, il fut plaire à Rome & Florence, & y vit ses ouvrages recherchés des amateurs & des princes : mais les récompenses qu'ils accordoient à ses talens ne purent lui faire oublier sa patrie. Il y revint jouir de la réputation qu'il méritoit, & de l'estime de Rubens. Ce grand peintre orna son cabinet de tableaux de Poelenburg.

Après avoir parlé de l'hommage que lui rendit le plus grand peintre de la Flandre, il est inutile d'ajouter qu'il fut appellé en Angleterre par le malheureux Charles I. La fortune s'offroit à lui dans ce royaume; mais il ne tarda pas à venir chercher dans son pays la douce médiocrité que lui procuroient ses travaux. Il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre en 1660, âgé de soixante & quatorze ans. Il a gravé à l'eau-forte avec beaucoup de succès : mais les planches se sont perdues, & il est plus difficile de se procurer de ses estampes que de ses tableaux.

(104) FRANÇOIS GESSI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1588, d'une famille noble, fut appliqué d'abord à l'étude des lettres, & n'y fit aucun progrès. Placé dans l'école du Guide, il devint bientôt capable d'aider son maître dans ses grands ouvrages. Il acquit un talent fort estimable; mais ce talent n'étoit pas à lui, & n'étoit dû qu'à la facilité d'imiter. Si ses ouvrages, avec le mérite qu'ils ont d'ailleurs, avoient un caractère qui fut propre à leur auteur, ils lui procureroient un rang distingué entre les artistes; mais on reconnoit qu'il s'est traîné servilement sur les traces de son maître & qu'il ne pouvoit faire un pas de lui-même. Ses tableaux sont dans le goût du Guide; mais il y sont trop; ce sont plutôt des pastiches, que des conceptions originales. On dit qu'il étoit rarement content de lui-même, & qu'il gâtoit souvent ses tableaux en voulant les changer. Ce n'est point là le caractère du génie sévère qui voit au delà de ce qu'il a fait, & ne peut se satisfaire qu'en approchant de l'idée qu'il a reçue; c'est la foiblesse d'un esprit borné, qui cherche des idées & n'en trouve pas, & qui, ne connoissant pas assez le bien & le mal, abandonne aisément l'un pour l'autre. Cependant les bons tableaux du Gessi plaisent par leur grande ressemblance avec ceux du Guide. Il mourut à Bologne en 1620 âgé de trente-deux ans.

(105) Les BREUGHEL, peintres de l'école Flamande. Nous avons choisi l'époque de Jean, le plus célèbre des Breughel, pour parler de son père & de son frère.

PIERRE BREUGHEL, dit *le Vieux*, ou *le Drôle*, naquit vers 1510 près de Bréda, dans le village de Breughel, d'où il tira son nom; on ignore quel étoit celui de sa famille, on dit que son père étoit un paysan. Il voyagea en France & en Italie, fit dans cette dernière contrée & dans les Alpes du Tirol des études des vues les plus pittoresques, dont il enrichit ensuite ses tableaux. Il s'établit d'abord à Anvers & ensuite à Bruxelles.

Il aimoit à se vêtir en villageois & à se mêler aux fêtes champêtres : il les animoit par sa gaité qui lui a fait donner le surnom de *Drôle* : mais lorsqu'il paroissoit se livrer entierement au plaisir, il étoit occupé de son art, & ses divertissemens étoient des études. Il observoit les vêtemens, les physionomies, les expressions, les attitudes, les actions, les danses, & c'étoient autant de richesses qu'il plaçoit dans ses tableaux. Quoiqu'il ait traité en petit des sujets d'histoire, il représenta plus ordinairement des nôces de village, des danses, des attaques de coches, &c. Il auroit remporté le prix de son art pour ces sujets tirés de la vie commune, s'il n'avoit été dans la suite surpassé par Téniers. » Ses compositions, dit » M. Descamps, sont bien entendues, son dessin » correct, ses habillemens bien choisis, les » têtes, les mains spirituellement touchées ». Il eut le mérite qui caractérise les écoles de Flandre & de Hollande; celui d'offrir des

imitations naïves de la nature. On ignore l'année de sa mort. Il laissa en bas âge deux fils qui se sont fait un nom dans la peinture ; *Jean* & *Pierre*.

De Gheyn a gravé, d'après Breughel le vieux, un paysage orné de fabriques ; Cock une cascade de Tivoli & le laboratoire d'un alchymiste ; L. Vorsterman un querelle de paysans.

Jean Breughel naquit à Bruxelles vers 1589, suivant M. Descamps. On l'appelle *Breughel de Velours* parce qu'il aimoit à être richement vêtu & qu'il avoit coutume de porter des habits de velours en hiver, ce qui étoit alors un luxe remarquable. Il s'attacha d'abord à peindre des fleurs & des fruits, & ayant fait un assez long séjour à Cologne, il s'y établit une grande réputation dans ce genre. Mais à Rome, il étudia les beaux paysages de cette superbe contrée, joignit à cette étude celle de la figure humaine & des animaux, & ne peignit plus de fleurs & de fruits que comme d'agréables accessoires. Ses ouvrages furent recherchés en Italie ; ils le furent en Flandre où il revint s'établir ; ils ont été répandus dans toute l'Europe. Comme peintre de paysages, il aida Rubens, & fit plusieurs fois les fonds de ses tableaux : comme peintre de figures, il aida Steenwick & Monper & enrichit de figures leurs paysages. Les siens sont de la plus riche variété & de la touche la plus spirituelle. Sa couleur est belle, quoiqu'on lui reproche d'être un peu bleuâtre dans les lointains, & d'avoir quelquefois un peu de crudité. Il étoit heureux dans le choix de ses arbres, dans les formes qu'il leur donnoit. Les plantes, les animaux, les insectes, tout porte le caractère de la vérité. Ses fonds sont riches, sa touche légère, ses figures dessinées & touchées avec esprit. Il finissoit ses ouvrages avec autant de goût que de soin. On n'est pas certain de l'année de sa mort.

Le roi a sept tableaux de ce maître. Plusieurs de ses ouvrages ont été gravés par G. Sadeler.

Pierre Breughel, frère aîné de Jean. On l'appelle *Breughel d'enfer*, parce qu'il aimoit à peindre des incendies, des effets de feu, des scènes infernales. Il a surtout travaillé en Italie, où il a peint chez le grand duc de Toscane une tentation de Saint Antoine dans un beau paysage, & Orphée jouant de la lyre devant Apollon & Proserpine. On ne connoît ni les détails de sa vie, ni le temps de sa naissance & de sa mort.

Chedel a gravé d'après Breughel d'enfer un embrâsement de Troie ; & Ad. Hubertus, un départ de forcières pour le sabat.

L'art de peindre se perpétua dans la même famille. Un *Ambroise Breughel* fut directeur de l'académie d'Anvers, & eut en 1672 un fils nommé *Abraham*, & surnommé le *Napolitain*, parce qu'il a fait un long séjour à Naples. Il se distinguoit dans la peinture des fleurs & des fruits.

(106) Joseph Ribera, dit l'*Espagnolet*, né à Xativa, dans le royaume de Valence, en 1589. Ses parens qui étoient fort pauvres, eurent beaucoup de peine à seconder l'inclination qu'il montroit pour la peinture : ils parvinrent cependant à le placer chez un peintre inconnu, & quand il eut fait quelques progrès il entreprit le voyage d'Italie. Il étoit à Rome dans une telle misère, qu'il n'avoit pour subsister que les restes des pensionnaires de l'académie. Secouru par un cardinal, il s'apperçut que l'aisance le détournoit du travail, sortit en fugitif du palais de son bienfaiteur, & rentra volontairement dans sa première pauvreté. Manquant de tout, il alla étudier à Parme les ouvrages du Corrége, & se fit une manière qui tenoit de celle de ce peintre. La jalousie la lui fit perdre. Il voulut faire tomber la réputation du Dominiquin, & choisit, pour y réussir, la manière du Caravage dont la force exagérée affoiblit toutes les peintures qu'on lui oppose. Il devint dur & sec, comme son modèle qui, dit-on, fut quelque temps son maître, mais il dessina plus correctement. Malgré le défaut dans lequel il tomba par choix, il faut reconnoître que l'Espagnolet fut un peintre d'un rare talent. La haine dont on ne peut se défendre pour le persécuteur du Dominiquin ne doit pas nous rendre injustes.

Il ne se fixa point à Rome où il trouvoit un trop grand nombre de rivaux, & il s'établit à Naples. La faveur du vice-roi lui procura des richesses & un empire absolu sur tous les peintres de la ville.

Son caractère contribua peut-être beaucoup à lui faire adopter une couleur qui se rapprochoit de celle du Caravage : elle convenoit mieux qu'un coloris plus tendre aux sujets terribles qu'il se plaisoit à traiter. Un tableau représentant Saint Barthélemy écorché commença sa réputation. Il aimoit sur tout à peindre les tourmens des héros de la fable, les tortures des martyrs, & à porter le terrible jusqu'à l'horreur. Il a fait plus de tableaux de chevalet que de tableaux d'église.

Ses figures sont ordinairement ingénieusement composées, bien drapées & traitées d'un pinceau méplat ; ses têtes sont bien peintes, les détails en sont vrais, les caractères variés. Son coloris plait par la vigueur plus que par la vérité. Il cherchoit à faire sentir la peau, à en exprimer les rides & les plis. Ces détails détruisent la grandeur du dessin ; ils ont été négligés par les maîtres qui ont cherché l'idéal, mais ils plaisent comme une imitation de la vérité, & peuvent être quelquefois bien placés. Son

coloris est brillant & estimé, mais il n'a bien connu ni la dégradation des couleurs ni les effets de l'air ambiant. Il est admirable par l'imitation d'une nature qui n'est pas scrupuleusement choisie, par la facilité du pinceau, & par la force du clair-obscur. Sa touche est excellente, & il a de la force & de la vérité dans l'expression. Il est mort à Naples en 1656, âgé de soixante & sept ans.

Il a gravé lui-même d'après ses dessins ou ses tableaux plusieurs pieces à l'eau-forte, dont un Saint Barthélemy, un Satyre lié à un arbre, un Saint Pierre pénitent, un Saint Jerôme en méditation. Vorsterman a gravé d'après le même peintre des demi-figures; J. Daulé, Diogêne avec sa lanterne; M. Pitteri, la Magdeleine pénitente, & le martyre de Saint Barthelemi.

(107) Jean Torrentius, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1589, eut des mœurs affreuses & peignit ses mœurs dans ses ouvrages. Il travailloit en petit & ne traitoit que des sujets lascifs. Cet artiste avoit de l'esprit & il en faisoit le même usage que de son pinceau. Il leva une espèce d'école non de peinture, mais de mauvaises mœurs & d'impiété. Les magistrats eurent horreur d'une secte dont les principes tendoient à briser les liens de la société, & surtout ceux de l'union conjugale. Torrentius, qui en étoit le chef, fut appliqué à la torture & eut la force de ne rien avouer. Condamné à vingt ans de prison, & délivré par la protection de l'ambassadeur d'Angleterre, il passa à Londres où il auroit tiré un parti avantageux de son talent, s'il ne s'étoit pas fait mépriser par ses mœurs. Il revint secretement à Amsterdam, & y demeura caché jusqu'à sa mort, qui arriva en 1640. Il avoit alors cinquante & un ans. Ses ouvrages sont fort rares, parce que tous ceux qu'on put découvrir furent brulés par la main du bourreau.

(108) Dominique Feti, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1589 & fut élève de Civoli. Son maître se distinguoit par la beauté du pinceau; le jeune élève le surpassa dans cette partie, & pour lui devenir egalement supérieur dans les parties savantes de l'art, il alla étudier à Mantoue les ouvrages de Jules Romain, sans pouvoir s'identifier la fierté & la correction de dessin de cet habile maître. Mais il n'en mérite pas moins une place distinguée entre les excellens peintres par sa couleur vigoureuse, quoiqu'un peu noire dans les ombres, par son pinceau gras & moëlleux, par la beauté de sa touche, par le relief qu'il donnoit aux objets. On aime aussi la finesse de ses expressions, la nouveauté de ses compositions, la vérité de ses teintes. Ses tableaux sont rares, & mériteroient d'être recherchés quand ils seroient communs. Il n'a guere fait que des tableaux de chevalet. Pendant un séjour qu'il fit à Venise, il se plongea dans la débauche, & mourut en cette ville en 1624, à l'âge de trente-cinq ans.

Entre sept tableaux du Féti qui sont au cabinet du roi, & qui tous ont de grandes beautés, on distingue celui qui représente Loth & ses filles. » On ne peut voir rien de plus piquant, » dit Lépicié, par la composition, la belle » couleur, la force des expressions & la beauté » de la touche. C'est un beau diamant ».

Jac. Chéreau a gravé, d'après le Féti, David tenant la tête de Goliath, estampe charmante; Sim. Thomassin la mélancolie, & la vie champêtre, du cabinet du roi; N. Dupuis, l'Ange-Gardien du même cabinet.

(109) Jean François Barbieri, dit *Guercino* qui signifie le louche, parce qu'il l'étoit en effet. Nous l'appellons le *Guerchin*. Il appartient à l'école Lombarde, & naquit en 1590 près de Bologne dans le bourg de *Cento* dont on lui donna le surnom. Une Vierge qu'e, dès l'âge de dix ans, il peignit à la façade de sa maison, fit connoître ses rares dispositions pour la peinture. Il eut tout au plus quelque maître inconnu qui pût lui apprendre la première manœuvre de l'art, mais il ne fréquenta aucune école célebre: il fut l'élève de son génie & de la nature, & avoit déjà lui-même un commencement de celébrité, avant d'avoir vu les ouvrages d'aucun peintre célèbre. Il vit enfin ceux de Louis Carrache, & il reconnut toute sa vie qu'il avoit les plus grandes obligations à cet habile maître; non qu'on puisse reconnoître dans ses ouvrages qu'il se soit rendu son imitateur, mais il en emprunta la grandiosité. On prétend qu'il choisit le Caravage pour modèle dans la manière de pousser les ombres jusqu'à un degré de force qui approche du noir. Mais je crois que le Guerchin fut moins porté à cette manière par l'imitation, que par le desir de porter la lumière au plus grand éclat qui soit possible à l'art, & plus encore par l'habitude de peindre à fresque & de donner de la vigueur à ce genre de peinture. En effet, le peintre à fresque doit s'accoutumer à n'être pas effrayé de la force exagérée qu'ont les couleurs lorsqu'il les pose sur l'enduit, parce qu'elles ne s'affoiblissent que trop en séchant. Mais l'habitude de pousser au brun quand on peint à fresque, doit porter à exagérer aussi le brun des ombres quand on peint à l'huile, ce qui est un defaut dans ce genre, parce que les bruns, loin de s'affoiblir, ne font que pousser au noir en vieillissant. On peut observer, qu'en général & sans tenir compte des exceptions, les peintres qui se sont distingués dans la fresque par une couleur vi-

goureuse, ont tendu au noir dans la peinture à l'huile.

Le Guerchin, dans un âge plus avancé, rendit sa couleur plus claire ; mais loin de s'en faire un mérite, il cherchoit au contraire à s'en excuser, & disoit qu'il n'avoit adopté cette manière que pour se prêter au goût des amateurs, gâtés par le coloris du Guide & de l'Albane. Il faut pourtant convenir que des ombres très brunes avec des lumières très brillantes sont un mensonge, parce que les objets qui sont fort clairs dans les jours ne peuvent être fort bruns dans les ombres. Une chair blanche ne reçoit que des ombres tendres ; des étoffes claires ne reçoivent point des ombres fort brunes. On sent bien que nous ne parlons pas ici des effets de nuit.

Le Guerchin fit un très grand nombre d'ouvrages, gagna beaucoup d'argent dont il dépensuit la plus grande partie en bienfaits, & jouit, de son vivant même, de la plus grande réputation. Il fut appellé par les rois de France & d'Angleterre, qui lui offroient la qualité de leur peintre ; mais il refusa de quitter l'Italie. Lorsque Christine, cette reine de Suède fameuse par son abdication, passa à Bologne, elle visita le Guerchin, & prenant la main de l'artiste ; » Je veux toucher, dit-elle, cette main qui fait de si belles choses ».

Le Guerchin avoit un trop grand nom, pour n'être pas chargé de faire un des tableaux de Saint Pierre de Rome. Il fit celui de Sainte Pétronille qui est compté entre ses ouvrages les plus renommés. On y admire la force du dessin, la vigueur du coloris, l'intelligence du clair-obscur & la richesse de la composition.

On célèbre aussi, dans la même ville que l'on peut appeller la capitale des arts, le plafond qu'il a peint dans une des chambres de la Villa Ludovisi. Ce plafond représente l'Aurore. La fresque ne peut être poussée à un ton plus vigoureux.

Mais son morceau capital est le dôme de Plaisance. La peinture y est portée au plus haut dégré qu'elle puisse atteindre par la vigueur du coloris & l'effet de la machine. Cette coupole est divisée en huit parties, & chacune représente un Prophète que des Anges accompagnent. Au dessous de ces tableaux, il en règne, en forme de frise, de plus petits qui représentent des enfans, & plus bas encore sont des sybilles & des sujets du nouveau testament. Tous ces ouvrages sont d'une grande beauté ; sur tout les Prophètes & les enfans. Ils sont très bien composés de plafond ; la couleur est belle & vigoureuse ; le dessin juste & fier. Les chairs des enfans sont tendres ; les demi-teintes sont de la plus grande fraîcheur, & les ombres sont fortement séparées des clairs, mensonge qui produit un effet séduisant. La peinture à l'huile ne sauroit avoir plus de force que ces fresques.

Le Guerchin n'a pas connu le choix de la plus belle nature, ni à plus forte raison la beauté idéale. Il n'est pas non plus du nombre des maîtres qu'on doive célébrer pour la noblesse des figures, pour la belle maniere de draper, ni pour l'expression, quoiqu'il n'en ait pas toujours manqué. Mais il subjugue par la vigueur de sa couleur : elle est brillante sur les lumières, fraîche dans les demi-teintes, forte dans les ombres. Quelquefois il a très bien coloré sans tomber dans le noir. Il avoit dans sa première manière un ton de couleur bleuâtre, & dans la seconde un ton rougeâtre : quand il a observé le milieu entre ces deux manières, sa couleur tiroit sur le gris. Souvent il est admirable par le caractère de ses têtes, & il n'a ressemblé dans cette partie ni aux maîtres qui l'avoient précédé, ni à ses contemporains. Son dessin étoit hardi ; son exécution de la plus grande facilité. Des religieux vouloient avoir un père éternel pour le maître autel de leur église : ils desiroient qu'il pût être posé le jour de leur fête, & ils ne s'adresserent au Guerchin que la veille. Il les satisfit, & peignit cet ouvrage pendant la nuit à la clarté des flambeaux. On peut admirer une si prompte expédition ; mais il ne feroit pas sage de vouloir l'imiter. La peinture n'est point un jeu d'adresse ; elle doit être le fruit de la réflexion. Quelquefois peignant au premier coup & dans la pâte, le Guerchin est tombé dans la mollesse à force d'être moëlleux. Il est inutile d'avertir que sa trop grande facilité lui a fait négliger plusieurs fois la pureté du dessin. La promptitude d'exécution entraine toujours des incorrections.

Cet artiste est mort en 1666 âgé de soixante & seize ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui sont au cabinet du roi, on distingue sur tout Saint Jérôme s'éveillant au bruit de la trompette de la mort qu'un Ange fait sonner. On ne peut, dit Lépicié, voir ce tableau, sans éprouver un certain frémissement. » Le Saint, couché dans » son antre, s'éveille en sursaut au son de la » trompette. La crainte & la surprise du Saint » sont exprimées avec une force qui feroit » honneur au poëte comme à l'orateur. On est » étonné de l'air de majesté que le peintre a » répandu sur l'Ange qui semble annoncer au » solitaire sa fin prochaine & les ordres du » ciel. Aux pieds du Saint, deux livres sont » groupés avec une tête de mort. C'est un » des plus beaux tableaux du Guerchin, soit » pour les effets piquans de lumières & d'ombres, soit pour la fierté de la touche, l'union » des couleurs, & le grand goût du dessin ».

Le fameux tableau du martyre de Sainte Pétronille a été gravé par N. Dorigny ; Saint Pierre ressuscitant Tabite par Corn. Bloemart ; Esther devant Assuérus par Strange ; Bartolozzi a gravé le jeune Saint Jean ; la Vierge l'enfant Jésus & le petit Saint Jean ; la Vierge apparoissant à trois religieux.

(110) Les SEGHERS, peintres de l'école Flamande, tous deux artistes de beaucoup de mérite : mais la grande réputation de l'aîné qui ne se distingua que dans un petit genre, & la sorte d'obscurité dans laquelle est tumbé le cadet qui peignit l'histoire avec distinction, prouvent que, dans les arts comme dans les lettres, un très grand talent, même dans les genres inférieurs, est bien préférable à un talent moyen dans les plus grands genres.

DANIEL SEGHERS, né à Anvers en 1590, apprit son art de Breughel de velours qui, dans ce temps, ne peignoit encore que les fruits & les fleurs, & il se livra pour toujours à ce genre que ce maître abandonna dans la suite. Il entra de bonne heure dans l'ordre des jésuites en qualité de frère, abandonna la peinture pendant son noviciat, reprit ses pinceaux quand ce temps d'épreuve fut passé, & obtint de ses supérieurs la permission d'aller à Rome. Il prouva par son exemple, que le séjour de cette ville est utile à tous les artistes, quel que soit le genre auquel ils préfèrent de s'adonner. Rubens ne dedaigna pas d'associer son talent à celui du frère Seghers, & peignit plusieurs fois des figures que Seghers ornoit de fleurs ou qu'il encadroit dans des guirlandes de fleurs.

Ce peintre s'appliquoit à la culture des fleurs, & recueilloit dans son jardin des modeles qui lui devoient la naissance. Il parvint à donner à ses imitations, l'éclat, la variété, l'harmonie dont la nature paroît ses originaux. On admire sur tout son adresse à produire sous ses pinceaux l'incarnat de la rose & la blancheur du lys. Il savoit répandre sur ces objets la fraîcheur du matin & les humecter de la rosée qui les baigne au lever de l'aurore. Il les accompagnoit de différens insectes, mouches, scarabées, papillons, finis & rendus avec une vérité qui sembloit défier la nature.

Son talent ne fut point inutile à la maison qui l'avoit adoptée ; les princes recherchoient les ouvrages de Seghers, il se faisoit un devoir de leur en offrir, & c'étoit son couvent qui recevoit les riches témoignages de leur reconnoissance. D'ailleurs on peut croire que les Jésuites, déjà célèbres par les talens littéraires que leur ordre renfermoit, n'étoient pas fâchés d'avoir un de leurs membres qui lui procuroit encore une nouvelle illustration par ses talens dans la peinture. Ce célèbre religieux mourut à Anvers en 1660, âgé de soixante & dix ans.

GERARD SEGHERS, son frère, naquit à Anvers en 1592, & fut élève d'un peintre de sa nation ; mais après avoir déjà donné des preuves de talent, il fit le voyage d'Italie, se mit sous la conduite de Manfredi élève du Caravage & prit la manière de ce peintre. En la blâmant, il faut convenir qu'elle séduira toujours un grand nombre d'amateurs & même d'artistes, parce qu'elle donne aux objets un grand relief, parce qu'elle produit un effet qui étonne quoique contraire à la vérité, parce qu'elle semble affadir le coloris de tous les tableaux qu'on lui oppose. Seghers, qui joignoit aux prestiges de cette manière une belle harmonie, plut aux Italiens. Il plut encore davantage en Espagne, où il fut conduit, & le roi le fit inscrire sur l'état de ses pensionnaires. Il plut même quelque temps à Anvers, où il revint s'établir, & il y eut peu d'églises de cette ville pour lesquelles on ne lui demandât des tableaux. Mais quand le temps eut affoibli l'enthousiasme & rendu à la raison les droits qu'elle doit toujours recouvrer tôt ou tard, on compara ses ouvrages, à ceux de Rubens & de Van-Dyck, & cette comparaison lui devint funeste. Se voyant moins occupé, il passa en Angleterre & se fit une manière plus tendre & plus agréable. Son dessin étoit correct, son exécution aisée, son clair-obscur imposant. Il excella dans les sujets de nuit éclairés par des flambeaux. La facilité avec laquelle il changea de manière, prouve la flexibilité de son esprit. Il mourut à Anvers en 1651, âgé de cinquante-neuf ans.

Bolswert a gravé d'après ce peintre le reniment de Saint Pierre, morceau considérable, dans lequel on voit une assemblée de joueurs : Vorsterman, Saint François en extase ; P. Pontius, la Vierge avec l'enfant Jésus apparoissant à Saint François Xavier ; N. Lauwers une assemblée de buveurs & de fumeurs

(111) JEAN CARLONE, de l'école Génoise, étoit fils d'un sculpteur. Il naquit à Genes en 1590 : son père, ne trouvant pas dans cette ville de maîtres capables de le perfectionner, l'envoya à Rome pour étudier les chefs-d'œuvres de l'art. Le jeune Carlone passa ensuite à Florence où il se mit sous la conduite de Passignani, peintre estimé, élève de Fréderic Zucchero. Ce fut dans cette école qu'il apprit à peindre la fresque. De retour à Genes, il se fit une grande réputation & y fut chargé des travaux les plus considerables. Son principal ouvrage est le plafond de l'annonciade *del Guastato* qui représente l'histoire de la Vierge : ouvrage digne d'admiration par la force des couleurs.

Il avoit de la facilité dans la composition, en-

tendoit bien les raccourcis, & dessinoit avec assez de correction. Ses têtes un peu manierées ne manquent pas de graces; il joignoit l'intelligence du clair-obscur à une couleur vigoureuse, qu'on peut cependant accuser de peu de vérité. Il finissoit peu ses ouvrages à l'huile; mais il les dessinoit & les touchoit avec esprit. Sa réputation s'étant étendue hors de son pays, il fut appellé à Milan par les Théatins pour y peindre la voute de leur église, & y mourut en 1630 âgé de quarante ans. L'ouvrage interrompu par sa mort, fut terminé par *Jean-Baptiste Carlone* son frère, que Genes compte entre ses habiles peintres.

(112) Jacques Fouquieres, de l'école Flamande, né à Anvers on ne sait en quelle année, eut pour maître Josse Monper & ensuite Breughel de Velours. Il acquit assez de talent dans le genre du paysage pour que Rubens l'employât aux fonds de ses tableaux. Il travailla ensuite à Bruxelles & chez l'électeur Palatin, & fut appellé en France par Louis XIII pour peindre dans les trumeaux de la galerie du louvre les vues des principales villes du royaume. Il fut annobli par ce prince, & conçut tant d'orgueil de sa nouvelle noblesse qu'il ne peignit plus que l'épée au côté. Il se fabriqua des ancêtres illustres, & prétendit descendre de la noble famille des Fuggers d'Ausbourg. Pour ne point dégrader sa haute naissance par des travaux mercenaires, il cessa de travailler & tomba dans une extrême pauvreté. Il est moins celèbre par ses talens, que par l'insolence qu'il eut de prétendre commander au Poussin, par les désagrémens qu'il lui causa & qui priverent la France de ce grand peintre.

On convient cependant que Fouquières étoit un paysagiste distingué. Il peignoit bien à fresque & à l'huile. Sa couleur étoit fraîche, mais un peu froide, & tirant trop sur le verdâtre; son pinceau étoit léger & spirituel, son feuillé vrai, quoique trop peu varié, ses arbres très-bien touchés, ses eaux d'une transparence lympide. Il faisoit bien la figure, mais il avoit le défaut de tenir ses paysages trop bouchés. Il mourut à Paris en 1659, chez un artiste qui le logeoit par compassion.

P. de Jode, Perelle, Morin ont gravé des paysages d'après Fouquières; on voit quelques-uns de ses tableaux au cabinet du roi.

(113) François Perrier, de l'école Françoise, né en 1590, étoit fils d'un orfevre de Mâcon en Bourgogne. Il marqua de bonne heure des dispositions pour la peinture, prit la fuite de la maison paternelle, & pour faire le voyage d'Italie, il se mit en société d'un aveugle dont il se fit le conducteur. Il travailla quelque temps à Rome pour un marchand de tableaux, & se fit connoître de Lanfranc, qui lui donna des leçons. Il gravoit dès-lors à l'eau-forte, & eut pour son maître la complaisance de graver la communion de St. Jerôme, d'Augustin Carrache, que Lanfranc vouloit opposer à celle du Dominiquin. C'est une tache dans la vie de Perrier, de s'être rangé entre les persécuteurs de ce grand maître.

De retour en France, il travailla pour le Vouet, ce qui a donné lieu à quelques écrivains de le compter au nombre de ses élèves. « Perrier, dit Félibien, ordonnoit bien, travailloit avec facilité, & l'on ne peut pas » dire qu'il ne cherchât le bon goût dans sa » manière de dessiner. Il avoit beaucoup de » feu, mais il est vrai qu'il étoit souvent peu » correct. Ses airs de tête sont secs, peu agréables & son coloris un peu noir. Il ignoroit » la perspective & l'architecture, ce qui cause » beaucoup d'irrégularités dans le plan de ses » figures. Il peignoit assez bien le paysage dans » le goût des Carraches ». Quoiqu'il eût du mérite, il est bien plus connu par ses gravures d'après l'antique, que par ses tableaux.

Le plus considérable de ses ouvrages est la galerie de l'hôtel de Toulouse. On peut voir de lui une Annonciation au maître autel des Incurables. Il a gravé, d'après lui-même, St. Roch guérissant des pestiférés.

(114) Jacques Jordaens, de l'école Flamande, né à Anvers en 1594, fut élève de Van-Oort, & fut le seul que ne rebutât pas la crapule de ce maître. Mais il étoit retenu par les charmes de Catherine Van-Oort, & l'amour qu'il avoit pour la fille lui faisoit supporter les vices du père. Il reçut le prix de sa constance en épousant celle qu'il aimoit; mais il regretta toute sa vie de s'être engagé de trop bonne heure dans des liens qui ne lui permirent pas d'aller en Italie étudier les ouvrages des grands maîtres. Ne pouvant se nourrir de leurs chefs-d'œuvre dans leur patrie, il copia du moins ceux de leurs plus précieux ouvrages qui se trouvoient dans la Flandre, & sans s'écarter de ses foyers, il tâcha de se rendre élève du Titien, de Paul Veronese, du Bassan & du Caravage. Cependant, comme un est naturellement porté à suivre les exemples qu'on a toujours sous les yeux, c'est l'imitation de Rubens qui se montre dans ses ouvrages, mais avec moins de noblesse que n'en avoit son modèle. Il est très-vraisemblable, comme on l'a dit avant nous, que s'il avoit pu voyager, il auroit conservé le goût flamand, même dans le sein de l'Italie.

Rubens connut Jordaens, & l'aima. Il se plut à lui procurer des ouvrages, & surtout des cartons à peindre en détrempe, pour être exécutés

exécutés en tapisserie. C'étoit le roi d'Espagne qui les demandoit, & cette entreprise étoit fort avantageuse pour un jeune artiste. Mais comme la malignité se plaît à répandre son venin sur la bienfaisance, on a prétendu que Rubens, jaloux de Jordaens, lui avoit procuré ces grands travaux en détrempe, pour le perdre en paroissant l'obliger, & pour détruire en lui la bonne maniere de colorer à l'huile. Sandrart a même écrit que Jordaens n'avoit plus eu qu'un coloris froid, depuis qu'il avoit peint ces cartons. Il ignoroit, sans doute, que ce peintre étoit encore fort jeune quand il les fit, & que les tableaux sur lesquels sa réputation est fondée, sont posterieurs à cette époque.

Jordaens ne vit jamais ses tableaux payés aussi cher que ceux de Rubens; mais sa facilité lui procura une fortune assez considérable, & son caractère lui procura le bonheur. Il donnoit les journées entières au travail, & les soirées à sa famille & à ses amis, & la douceur de sa vie ne fut jamais troublée par des chagrins domestiques.

Il avoit une grande intelligence du clair-obscur, & il a égalé ou peut-être surpassé Rubens par la vigueur du coloris. Son expression étoit forte & vraie; mais dans cette partie il manquoit de noblesse, ainsi que dans les formes. Ses têtes, non plus que les autres parties de ses figures, ne sont pas d'un beau choix; mais elles vivent, mais elles expriment tout ce que le peintre a voulu leur faire dire. Ses attitudes ne sont pas majestueuses; mais ce sont des mouvemens justes, & s'ils n'expriment que des actions basses, ils sont préférables du moins au froid mensonge des attitudes théatrales. Tout s'arrondit, tout se détache, tout respire dans ses tableaux. Il semble que ce ne soient pas des imitations; on croit voir la nature elle-même.

On célèbre le tableau dans lequel il a représenté Frédéric-Henri de Nassau sur un char de triomphe traîné par quatre chevaux blancs. Le plus considérable de ses ouvrages est le tableau du maître autel de l'église de Saint-Walburge à Furnes; il représente Jesus-Christ au milieu des docteurs : on l'a souvent attribué à Rubens, & ce ne seroit pas un de ses moins beaux ouvrages. Comme la noblesse a manqué seule à Jordaens, il seroit au-dessus de toute critique, s'il n'avoit pas peint l'histoire. On doit donc accorder des éloges sans mélange à son satyre soufflant le froid & le chaud, & à son fameux tableau du *Roi boit*.

Ce très-grand peintre mourut dans la ville de sa naissance en 1678, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Le roi ne possède de ce maître que le très-grand tableau des vendeurs chassés du temple. Si on le considère comme un tableau d'histoire, on trouvera que la figure du Christ est basse, que toutes les expressions sont indignes du sujet. Si l'on peut se prêter à le regarder comme un ouvrage comique, on admirera l'harmonie, l'effet, la composition, la couleur, le clair-obscur. On sera étonné de la largeur du pinceau, de la fierté, du moelleux de la touche, de la prodigieuse vérité de l'expression, de la vivacité, de la justesse des attitudes & des mouvemens. Cet ouvrage n'est pas un bel exemple du genre de l'histoire, mais c'est une excellente leçon de l'art de peindre. Il seroit à souhaiter que les artistes pussent le revoir souvent, & cependant quand on l'a vu une fois, on ne peut jamais l'oublier.

Paul Pontius a gravé le *Roi boit;* L. Vorsterman, le satyre soufflant le froid & le chaud; P. de Jode, Mercure coupant la tête d'Argus; Bolswert une Bacchanale; Corn. Visscher un portement de croix.

(115) Nicolas Poussin, de l'école Françoise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole. Un critique dont l'autorité est fort imposante, a dit qu'il ne falloit considérer les tableaux de ce peintre que comme des esquisses. On pourroit répondre que le fini en est raisonné comme toutes les autres parties. Le Poussin n'a guère fait que de petites figures, & il a cru ne devoir les terminer qu'autant qu'elles doivent l'être, vues à la distance où des figures de grandeur naturelle seroient réduites par la perspective à la proportion qu'il leur a donnée. Comme jamais artiste n'a plus réfléchi ses ouvrages, il faut toujours craindre de n'avoir pas fait soi même assez de réflexion quand on le condamne.

Entre le grand nombre de tableaux du Poussin qui sont au cabinet du roi, on distingue les Philistins attaqués de la peste, la manne donnée aux Israëlites, l'enlevement des Sabines, ouvrages que l'on regarderoit, si les sujets permettoient de s'y méprendre, comme des productions de l'antiquité grecque. On admire avec horreur le déluge. La Notre Dame au pilier est remarquable, parce que les figures sont d'une grande proportion.

On voit au Palais-Royal les excellens tableaux des sept Sacremens.

Pesne a beaucoup gravé d'après le Poussin; on remarque surtout entre ses estampes celle du testament d'Eudamidas. Le Pyrrhus sauvé, le triomphe de Flore ont été gravés par G. Audran; le frappement du rocher, par Cl. Stella.

(116) Don Diego Velasquez de Silva, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1594. Ses parens, issus d'une maison illustre du

Portugal, ne crurent pas dégrader la noblesse de leur race en secondant les dispositions du jeune Vélasquez pour la peinture. Il suivit la meilleure route pour parvenir à l'imitation précise de la nature; ce fut de copier tout ce qui frappe le sens de la vue, figure humaine, animaux des divers élémens, arbres, fruits, légumes, ustensiles. En s'habituant ainsi à tracer les lignes qui dessinent les formes de tant d'objets divers, on ne trouve plus de formes qu'on soit embarrassé d'imiter. Si Vélasquez ne parvint qu'à imiter le vrai sans rendre sensible, par les moyens de son art, l'idée du beau, ce n'est pas sa méthode qu'il en faut accuser; mais il vit trop tard les modèles qui auroient pu l'élever jusqu'à l'imitation de la beauté.

Il s'appliqua d'abord à représenter des scènes de la vie commune, aimant mieux, disoit-il, être le premier dans cet humble genre, que le second dans un genre supérieur. Mais quand il eut vu des tableaux italiens, piqué d'une noble émulation, il se livra au portrait & à l'histoire. On dit que la maniète du Caravage le frappa, & que ce fut elle qu'il se proposa d'imiter; mais s'il est vrai qu'il ait emprunté quelque chose de ce peintre, ce fut en maitre qui conserve son caractère propre.

Son talent étoit formé quand il vint à Madrid. Philippe IV le nomma son premier peintre, & le décora de la clef d'or. L'artiste obtint du prince la permission de voir l'Italie: il étoit trop tard; il est un âge où l'on n'a plus assez de flexibilité pour s'identifier les qualités des autres. Le goût qu'il s'étoit fait ne lui permit pas de rendre justice à Raphaël; mais il admira le Titien. Il mourut à Madrid en 1660, à son retour d'un second voyage d'Italie.

C'est un peintre de la plus grande vigueur de couleur, mais qui n'a pas eu, dans cette partie, toute la finesse du Titien. Il l'a surpassé pour le clair-obscur & la perspective aérienne, & a eu peu d'égaux dans l'art de rendre la nature sans choix, mais dans toute sa vérité.

« Quelle vérité, dit Mengs, & quelle intelligence du clair-obscur dans les ouvrages » de Vélasquez! Qu'il a supérieurement bien » entendu l'effet de l'air ambiant interposé » entre les objets, pour en faire connoître les » distances! Quelle école pour tout artiste » qui veut étudier, dans les tableaux des trois » temps de ce maître, la méthode qu'il a » suivie pour arriver à une aussi excellente » imitation de la nature! Le porteur d'eau » de Séville nous prouve clairement combien » ce peintre s'est d'abord restreint à imiter » la nature, en finissant toutes les parties, en » leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans ses modèles, en faisant connoître la différence essentielle qui se trouve » entre les objets éclairés & ceux qui sont » plongés dans l'ombre; mais comme aussi » cette sévere imitation de la nature l'a fait » tomber dans un style qui n'est point exempt » de sécheresse & de dûreté.

« Dans le tableau du feint Bacchus qui » couronne des buveurs, on remarque une » touche plus facile & plus spirituelle, par » laquelle il a imité la nature, non précisément telle qu'elle est, mais telle qu'elle » nous paroît être. Ce pinceau libre & facile » se remarque encore plus dans son tableau de » la forge de Vulcain; quelques-uns des forgerons offrent une parfaite imitation de la » nature.

« Cependant Vélasquez donna une idée plus » juste encore de la nature dans son tableau » des fileuses, qui est de son dernier style: » La main de l'artiste ne paroit avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage; il » semble créé par un acte pur de la volonté, » & l'on peut dire que c'est une production » unique en ce genre. Il y a aussi quelques » portraits de Vélasquez qui sont dans le même style ».

On voit de ce peintre, au Louvre, dans la salle des bains, les portraits des Princes de la maison d'Autriche, depuis Philippe I jusqu'à Philippe IV.

(117) LUCAS VAN UDEN, de l'école Flamande, né à Anvers en 1595, étoit fils d'un peintre qui fut son maitre & qu'il surpassa bientôt: ne pouvant plus trouver de leçons dans la maison paternelle, il alla dans la campagne en demander à la nature, & prit soin de l'étudier depuis le moment où le soleil l'éclaire de ses premiers rayons & dissipe les vapeurs de la nuit, jusqu'à celui où il se plonga sous l'horizon. Il obtint l'estime de Rubens, qui prit plaisir à enrichir les paysages de ce peintre de figures de sa main, quoique Van-Uden lui-même fut un des paysagistes qui ait le mieux fait la figure. Van-Uden de son côté peignit plusieurs fois le paysage & les ciels dans les tableaux de Rubens.

La touche de ce peintre est légère, son feuillé a beaucoup de mouvement, ses compositions montroient une grande étendue de pays, ses lointains sont clairs ainsi que ses ciels; sa couleur, toujours vraie, est quelquefois tendre, & quelquefois vigoureuse. Il est large & décidé dans les grands tableaux, fin & piquant dans les petits. On ignore l'année de sa mort.

(118) LÉONARD BRAMER, de l'école Flamande, né à Delft en 1596, reçut dans son pays les principes de son art, & passa de bonne heure en Italie, après avoir fait quel-

que séjour en France Il eut la gloire de voir ses ouvrages recherchés, même à Venise & à Florence Ses compositions avoient de la grandeur, mais elles tiroient surtout leur prix de la couleur & du faire. Il ornoit ses tableaux de vases d'or, d'argent, de marbre ou de bronze, & personne en Italie ne pouvoit l'égaler dans l'imitation de ces riches accessoires. Il avoit une précision qu'on auroit pu traiter de servile, si la légèreté de sa touche n'avoit pas donné à ses ouvrages l'apparence de la facilité. Ses tableaux en petit, & peints sur cuivre, sont ingénieusement composés. Ils représentent ordinairement des nuits, des incendies, des souterreins éclairés par des flambeaux; ses figurines sont touchées avec finesse. La vigueur de ses effets a fait croire à ceux qui ont ignoré son âge, qu'il étoit élève de Rembrandt. Il a peint quelquefois le portrait, &, entr'autres, le sien. A son retour d'Italie, il se fixa dans sa ville natale, & il y a apparence qu'il y est mort, mais on ne sait en quelle année.

(119) Pierre Berettini appartient à l'école Florentine par sa naissance qu'il reçut dans la ville de Cortone, & qui lui a fait donner le nom de *Pietre de Cortone*, sous lequel il est plus généralement connu. Quoiqu'il ait reçu à Florence les premiers élémens de son art, on pourroit le regarder comme appartenant à l'école Romaine, puisqu'il est venu de bonne heure à Rome, & que c'est dans cette ville qu'il s'est perfectionné.

On conçoit ordinairement une grande espérance des enfans qui, dès qu'on leur met un crayon dans les mains, le manient avec facilité : ces dispositions apparentes sont fort souvent trompeuses; le Cortone, au contraire, montra dans les commencemens une telle maladresse, que ses compagnons d'étude le nommoient tête d'âne; & cependant il est devenu un des célèbres peintres de l'Italie.

Il étudia à Rome, l'antique, Raphaël, Polidore, & ces études ne firent pas de lui un dessinateur savant & profond; il étoit destiné par la nature à charmer les yeux; non à satisfaire ni la science ni la raison sévère. Jeune encore, il étonna par un tableau de l'enlévement des Sabines, & par une bataille d'Alexandre. Son mérite fut bientôt connu du Pape Urbain VIII, qui le choisit pour peindre une chapelle dans l'église de Sainte-Bibienne. Un peintre nommé Ciampelli, qui avoit alors quelque réputation, travailloit dans la même église, & ne put s'empêcher de regarder avec mépris un jeune homme qui avoit l'audace d'entreprendre un ouvrage public. Dès que le jeune homme eut commencé à opérer, le Ciampelli ne le regarda plus qu'avec envie.

Le succès de cet ouvrage lui procura le plafond du grand sallon du palais Barberin. « C'est peut-être, dit Lépicié, la plus grande » machine qui ait été entreprise par aucun » peintre. La richesse de la composition, la » belle entente du clair-obscur, & l'union » des couleurs en font le morceau le plus » parfait qu'on puisse souhaiter en genre de » plafond : on croiroit qu'il a été peint dans » un seul jour, & avec le même pinceau, tant » il y a d'accord. La voute semble percée aux » endroits où le ciel paroît; & tous les ornemens qui servent de cadre aux cinq principaux sujets, imitent si bien la sculpture, » qu'on croiroit que ce sont autant de figures » & d'ornemens de relief & de stuc..... » Les connoisseurs trouvent que le dessin pourroit être plus correct, & que les draperies » ne sont pas tout-à-fait bien entendues, ni » faites d'après nature. Mais le tout-ensemble » est si agréable & si séduisant, que les yeux » les plus indifférens pour les beautés de l'art » ne peuvent se lasser de le contempler ». Nous avons cru devoir transcrire ce morceau, parce qu'il représente bien le caractère de Pietre de Cortone, aimable & dangereux enchanteur, qui fascine les yeux, permet à peine à la raison de remarquer ses défauts, & les rend même si séduisans, qu'on est tenté de les imiter.

Il voyagea ensuite dans la Lombardie, & à Venise, & revint à Florence, où il peignit les plafonds du palais Pitti : mais poursuivi par les calomnies des artistes jaloux, il quitta cette ville, laissant même quelques ouvrages imparfaits. Il continua d'être chargé à Rome de grandes machines, & y fit quelques tableaux de chevalet, quand la goute, dont il étoit tourmenté, ne lui permettoit pas de monter sur les échafauds. Ces sortes de tableaux sont rares, parce qu'il n'en a jamais fait que lorsqu'il étoit retenu par son infirmité. Il reçut du pape Alexandre VII l'ordre de l'Eperon d'or, & mourut peu de temps après, en 1669, âgé de soixante & douze ans. Célèbre par ses talens, il étoit chéri par la douceur de ses mœurs.

Plusieurs édifices ont été bâtis à Rome sur ses dessins. On y reconnoît un goût capricieux que le Borromini a porté jusqu'à l'extravagance.

M. Cochin, qui est très-favorable à ce peintre, lui accorde le mérite d'avoir excellé dans le mouvement, la disposition & l'enchaînement des grouppes. Il le compare à ces femmes dont on reconnoît tous les défauts, & qu'on ne peut s'empêcher d'aimer. S'il loue le ton argentin que le Cortone a su donner aux ombres des chairs, il avoue que son dessin & sa couleur sentent la manière, & que, s'il a su

employer souvent des tons frais & variés, aimables & vrais, son coloris cependant a quelque chose de trop fardé, & qui tient de l'éventail. Il admire, dans ce peintre, la grace & la souplesse de la composition ; mais il condamne l'affectation de ces draperies volantes, qu'on ne doit jamais se permettre d'employer, à moins qu'elles ne soient autorisées par la vivacité des mouvemens. Il convient que ses têtes de femmes sont trop semblables entr'elles, qu'elles semblent toutes appartenir à une même famille, que pour leur donner une agréable rondeur, on leur a donné trop de largeur ; mais il ajoute que si elles ne sont pas belles, elles sont au moins charmantes, & que ce sont de ces physionomies irrégulières qui font naître le desir.

On voit que Mengs pensoit à peu-près de même sur Pierre de Cortone, mais sans avoir la même indulgence pour les defauts de ce peintre, indulgence d'autant plus dangereuse, que les jeunes artistes sont plus naturellement portés à adopter des défauts aimables, qui ressemblent à des beautés. Il le condamne de s'être moins appliqué à trouver & à bien rendre ce que le sujet rend nécessaire, ce qui doit contribuer à le bien exprimer, que ce qui peut être agréable à la vue, & d'avoir seulement songé à charger ses tableaux d'un grand nombre de figures bien grouppées, sans examiner si elles étoient nécessaires ou convenables au sujet, & si elles faisoient bien en effet ce qu'elles devoient faire. Les Grecs qui, pour ménager l'attention, mettoient tout au plus à la fois trois personnages en scène dans leurs tragédies, tâchoient, par le même principe, d'épargner le nombre des figures dans leurs tableaux, & de leur donner toute la perfection dont ils étoient capables. Il semble, au contraire, que Pierre de Cortone & ses imitateurs aient cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. C'est le défaut des peintres qu'on appelle *à grandes machines*, & qui se sont jetés dans le style théatral. Raphaël avoit prouvé, longtemps auparavant, qu'un esprit sage & réfléchi peut éviter cet écueil, même en multipliant le nombre des figures. On voit que, dans ses plus grandes ordonnances, il s'est toujours renfermé dans le style vrai qui est l'opposé du style théatral.

M. Cochin accuse le comte de Caylus & les amateurs rigoristes d'avoir cherché à établir l'opinion que Pierre de Cortone a perdu la peinture. Mais Mengs qu'on ne confondra point avec les amateurs, & qu'on ne peut refuser de reconnoître au moins pour un artiste très-distingué, & pour un homme qui pensoit avec justesse & profondeur, dit que le Cortone a renversé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant l'étude des grands principes fondés sur la raison ; principes qui, jusques à son temps, avoient servi de fondemens à la peinture, & en se bornant uniquement à composer pour séduire les yeux des spectateurs.

On avouera d'ailleurs que ce peintre avoit une manière large & facile ; que ses ordonnances ont quelque chose d'imposant, & que si elles ne parlent point à l'esprit, elles offrent aux yeux un grand & pompeux spectacle ; que dans les mouvemens mensongers de ses draperies, il a de beaux jets de plis, quoique souvent ces plis soient trop ronds ; que son pinceau est moëlleux & facile ; que sa couleur est du moins flatteuse, si elle n'est pas toujours vraie, & qu'elle offre cette union agréable que les Italiens appellent *vaghezza*. En général son dessin n'est ni fort correct, ni d'un beau choix. Ses têtes manquent de noblesse ; souvent celles de femmes sont ingénieusement coeffées. Ses détails ont le plus souvent peu de finesse, & ses expressions toujours peu de force. Il peignoit très-bien à fresque, & donnoit à ce genre une vigueur presqu'égale à celle de la peinture à l'huile.

Entre les cinq tableaux de ce maître qui sont au cabinet du Roi, on distingue celui qui représente la Vierge, l'enfant Jésus & Sainte-Catherine. C'est la même composition, & presque les mêmes figures que dans un autre tableau du même cabinet qui représente Ste. Marine, au lieu de Sainte-Catherine. Un rideau, sur un fond de paysage, sert à faire valoir les figures. Les têtes sont très-agréables, les carnations d'une grande fraîcheur, & le *faire* d'une grande manière.

Ce tableau a été gravé par Rousselet, & l'autre par Spiere. Corn. Bloemaert a gravé, d'après les peintures du palais Pitti, Vulcain dans sa forge, & Minerve présidant à la culture des orangers.

(120) JACQUES STELLA, de l'école françoise, né à Lyon en 1596, eut pour père un peintre qui fut son maître, mais qu'il perdit dès l'âge de neuf ans. Le jeune homme étoit deja assez avancé pour n'avoir plus besoin d'autres maîtres & pour se perfectionner de lui-même. On ne voit pas du moins qu'il ait fréquenté aucune école, jusqu'à ce qu'il partit pour l'Italie à l'age de vingt ans. Dès son arrivée à Florence, il fut choisi par le Grand Duc pour faire les dessins des fêtes que le Prince préparoit pour les noces de son fils. Stella eut une pension semblable à celle que le Grand-Duc donnoit au célèbre Callot ; ses dessins & les gravures qu'il en faisoit avoient aussi beaucoup de ressemblance avec les ouvrages de cet habile graveur. Mais Stella faisoit en même temps des tableaux, & quand,

après sept ans de séjour à Florence, il parut à Rome, il y acquit une assez grande réputation. Il se lia dans cette ville d'une amitié intime avec le Poussin, apprit dans des conversations fréquentes les principes de ce grand maître, & tâcha de l'imiter. Il revint en France, croyant y faire peu de séjour; mais il y fut retenu par une pension, & dans la suite il reçut le brevet de premier peintre du roi & le collier de l'ordre de S. Michel.

Ses ouvrages avoient la sagesse de ceux du Poussin; mais on sent que ce n'est point l'ame du Poussin qui les a créés : leur sagesse est froide; le spectateur les estime & les abandonne. Son dessin est pur & correct, ses draperies tiennent de la simplicité antique, son coloris n'est que de convention & tombe dans le rouge. Les plus estimés de ses ouvrages sont ceux qui représentent des pastorales & des jeux d'enfans. Sa manière dans le petit est agreable & spirituelle. Il mourut à Paris en 1657, âgé de soixante & un ans. Les étrangers avoient disputé à la France la possession de ce peintre : le Roi d'Espagne l'avoit demandé; les Milanois lui avoient offert la direction de leur académie.

Stella a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs des dessins qu'il fit pour le grand-duc de Toscane, & une descente de croix. Poilly a gravé, d'après cet artiste, la Vierge, l'enfant Jésus & St. Joseph.

(121) Jean van Goyen, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1596, fut destiné à la peinture par son père, amateur de cet art, & ne quitta la Hollande que pour venir quelque temps exercer son talent à Paris. De retour dans sa patrie, il se mit sous la conduite d'Isaïe Vanden-Velde, paysagiste célèbre, & en quittant cette école, il fut regardé lui-même comme un fort habile maître. Tous ses ouvrages offrent des études fidelles de la nature, sa touche est facile, on sent que sa manœuvre étoit expéditive. Ses ouvrages sont faits de peu de chose, mais avec assez de talent pour avoir eté plus d'une fois attribués à David Teniers. Ils paroissent un peu gris, ils ne sont pas sortis de sa main avec ce défaut; mais, comme plusieurs autres peintres, il a été trompé par un bleu dont on faisoit alors un fréquent usage, & qu'on appelloit *bleu de Harlem*. Ses paysages n'offrent le plus souvent qu'une rivière couverte de bateaux montés par des paysans ou des pêcheurs, & dans le lointain la vue de quelque village. Ce défaut de richesses dans les sites est assez commun chez les paysagistes Hollandois, & c'est leur pays qu'il en faut accuser. Ils rachetent ce vice par une grande qualité de l'art; la vérité. Van Goyen mourut à la Haye en 1656, âgé de soixante ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses paysages. Vivarès a gravé d'après lui les pêcheurs hollandois.

(122) Théodore Romboutz, de l'école Flamande, né à Anvers en 1597, annonça de bonne heure des talens peu communs, & alla les perfectionner en Italie. Bientôt il eût occasion de se faire connoître à Rome, & ses ouvrages y furent recherchés. Sa réputation passa à Florence, où il fut appellé par le grand-duc. Il revint dans sa patrie, avec l'orgueil de se croire l'égal ou le supérieur de Rubens. Cette vanité, condamnable à quelques égards, ne lui fut pas inutile : l'ardeur de vaincre un rival si redoutable l'élevoit au-dessus de lui-même, & les plus beaux de ses ouvrages sont ceux qu'il a faits dans l'intention de lutter contre ce grand peintre. S'il n'a pas remporté une victoire complette, il a eu du moins la consolation d'être déclaré vainqueur dans quelques parties. Il avoit un bon goût de dessin, une expression vive, une couleur chaude & fière, une touche large & facile. Il se délassoit souvent de ses travaux dans le genre de l'histoire, par des représentations de tabagies, de tavernes, de boutiques de charlatans. Ces ouvrages lui rapportoient beaucoup; mais s'il luttoit contre les talens de Rubens, il voulut aussi disputer avec lui de magnificence, se fit élever un palais, se trouva ruiné avant que l'édifice fût bâti, & mourut de chagrin vers 1640, laissant une leçon utile aux artistes trop souvent amis du faste.

(123) André Sacchi, nommé quelquefois *Andreuccio*, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1599, reçut les premières leçons de son art de son père, qui étoit peintre, passa dans l'école de l'Albane, devint bientôt le meilleur de ses élèves, & le surpassa lui-même pour la partie du dessin. Il avoit déjà de la réputation, & voyoit ses tableaux recherchés avant d'être sorti de cette école. Peintre facile, il ne fut pas très-laborieux; son goût pour la société l'arrachoit souvent à ses travaux. Il auroit eu plus d'amis entre les artistes, s'il avoit eu pour eux plus d'indulgence: mais jaloux de leurs talens, il les critiquoit avec dûreté, & affectoit d'entretenir peu de commerce avec eux.

Sacchi avoit une manière large & hardie, un dessin vrai, quoiqu'on y reconnût peu d'étude de l'antique, une composition agréable. Plus aimable que correct, plus frais que vigoureux dans sa couleur, plus léger que savant dans le jet des draperies, il plait par

la vérité de son style, & par un air de simplicité qui séduit.

Mengs le met à peu-près au même rang que Pietre de Cortone ; ce n'est pas le compter au nombre des princes de l'art, mais c'est lui donner au moins un rang distingué. Il lui reproche de n'avoir pour ainsi dire, fait que des ébauches, en indiquant seulement les choses, sans leur donner un caractère décidé.

Un artiste d'un goût délicat, M. Cochin, le croit capable de donner aux peintres une utile leçon, & de leur apprendre l'art d'accorder & de rompre les ombres, pour donner au tableau le charme intéressant de l'harmonie. » On voit, » dit-il, dans ses ouvrages, & dans ceux de » Luc Giordano, un ton général d'ombre, qui » est en quelque sorte toujours le même, mais » plus ou moins visible, selon le degré de » force de ces ombres. On y voit que le ton » qui fait les ombres fortes, d'une draperie » blanche, est le même que celui qui fait les » ombres d'une draperie bleue ou rouge, &c. » je ne parle pas, ajoute-t-il, de la partie » ombrée qui reçoit des reflets ; car, dès qu'il » peut y arriver des lumières, quoiqu'elles » ne soient que de reflet, ces ombres reflétées » reprennent en partie leur couleur propre ; » mais les enfoncemens entièrement privés sont » les mêmes, quelles que soient les couleurs » des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par les » ouvrages de ces maîtres, se fait reconnoître, » quoique moins sensiblement, dans les ta» bleaux des autres dont l'accord paroît agréa» ble & harmonieux. On apperçoit de là que » ce principe a été connu de presque tous les » peintres qu'on peut appeller peintres ; car je » ne parle pas de ceux qui ne sont que des» sinateurs.

» Cet examen conduit à remarquer combien » d'autres peintres se sont peu doutés de cet » effet de la nature, qui, bien connu, ajoute » tout à l'art. Mais ce système d'harmonie a » été habilement employé par tous ceux qui » se sont rendu célèbres comme coloristes, & » particulièrement par les Vénitiens ».

Sacchi fit le voyage de Lombardie pour voir les ouvrages du Correge, mais il étoit alors trop avancé en âge pour pouvoir en profiter : il craignoit à son retour de ne plus revoir avec la même estime les ouvrages de Raphaël ; mais quand, dans les salles du Vatican, il revit le miracle de la messe, ouvrage de ce peintre : » je retrouve ici, dit-il, le Titien, » le Correge, & de plus Raphaël ».

On regarde comme le chef-d'œuvre du Sacchi le tableau de Saint Romualde qu'il a peint dans l'église qui porte le nom de ce Saint. On admire comment il a détaché & dégradé six figures de camaldules toutes vêtues de blanc. Ce peintre mourut à Rome en 1661, âgé de soixante & deux ans.

On voit deux de ses tableaux au Palais-Royal. L'un est un portement de croix ; l'autre représente Adam qui regarde expirer son fils Abel.

Le tableau de Saint Romualde a été gravé par Frey : Celui de la mort d'Abel par Fred. Hortemels.

(124) Antoine Van-Dyck, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1599. Son pere, qui étoit peintre sur verre, lui donna les premiers principes du dessin, & le plaça ensuite chez Henri Van Balen qui avoit vu l'Italie & avoit étudié l'antique. Van-Dyck avoit déjà fait de grands progrès sous ce maître, quand il sollicita & obtint l'honneur d'être admis dans l'école de Rubens.

On raconte qu'en l'absence de ce maître, les élèves obtenoient d'un domestique de confiance la permission d'entrer dans le cabinet. Leur objet étoit d'étudier dans ses tableaux differemment avancés, sa manière d'ébaucher & de conduire ses ouvrages jusqu'au fini. Mais les jeux se mêlent toujours aux études de la jeunesse ; un jour, dans leur badinage, ces élèves se poussant mutuellement, l'un d'eux, on dit que c'étoit Diepenpeke, tomba sur un tableau dont Rubens venoit de finir des parties de chair : il effaça le bras d'une Magdeleine, la joue & le menton d'une Vierge. La consternation est dans l'école, chacun se croit déjà chassé & Rubens n'étoit pas un maître qu'on pût remplacer par un autre. Il restoit encore trois heures de jour : une voix s'eleve, & propose que le plus habile d'entr'eux tâche de réparer le dommage : tous applaudissent, tous choisissent unanimement Van-Dyck. Plus il craint la colère du maître, plus il fait d'efforts pour se montrer, s'il se peut, son égal. Le lendemain Rubens entre dans son cabinet accompagné de ses élèves : il regarde l'ouvrage qu'il croit avoir fait la veille, & s'arrêtant sur les parties réparées par Van-Dyck ; » ce n'est pas là, dit-il, » ce que j'ai fait hier de moins bien ». Cependant en y regardant de plus près, il reconnoît sur son tableau le travail d'une main étrangère, & l'aveu qu'il obtient ajoute encore à l'idée qu'il s'étoit faite du talent de Van-Dyck.

On prétend qu'il devint jaloux de ce jeune peintre & lui conseilla d'abandonner l'histoire pour le portrait : d'autres disent que, pour l'éloigner, il lui conseilla de faire le voyage d'Italie. Mais on sait qu'il donnoit ce conseil à tous ses élèves d'une grande espérance : on sait aussi que Van-Dyck continua de peindre l'histoire long-temps après avoir quitté l'école de Rubens ; on sait que lorsqu'il partit pour l'Italie, il crut ne pouvoir mieux acquitter sa reconnoissance qu'en donnant à Rubens trois tableaux

de sa main, dont deux étoient des tableaux d'histoire; on sait enfin que le maître, loin de se montrer alors jaloux de son élève, décora de ses tableaux les principales pièces de ses appartemens, & qu'il se plaisoit à les faire remarquer comme les plus beaux morceaux de sa collection.

Van-Dyck étudia les grands coloristes de Venise. Déjà digne lui-même d'être compté entre les grands maîtres, il ne dédaigna pas de copier des ouvrages du Titien & de Paul Véronese: il travailla à Rome & à Gênes, où il fut persécuté & déprisé par les peintres ses compatriotes, moins jaloux de son talent, qu'offensés de ce qu'il ne partageoit point leur vie crapuleuse. Il revint enfin dans sa patrie, où il se fit admirer par un tableau d'une grande composition, qui représente Saint Augustin en extase. Les chanoines de Courtrai lui demanderent un tableau pour le maître autel de leur Collégiale. Il fit un Christ attaché sur une croix & choisit le moment où les bourreaux, après avoir cloué leur victime à cette instrument de supplice, l'élevent pour le planter en terre. Le chapitre accourut quand l'artiste apporta son ouvrage, & tous les chanoines prononcerent unanimement que la peinture étoit détestable, & le peintre un misérable barbouilleur. Ils se retirerent après avoir porté cet arrêt; Van-Dyck, resté seul, fit placer son tableau & eut beaucoup de peine à en obtenir le payement. Cependant quelques amateurs, passant par Courtral, virent le tableau avec admiration: leur récit attira les curieux des différentes villes de la Flandre, & les bons juges déciderent que c'étoit le chef-d'œuvre de Van-Dyck: leur jugement a été ratifié par la postérité. Les chanoines, obligés de soumettre leur opinion à celle des connoisseurs, demanderent au peintre deux autres tableaux; mais il leur rendit justement l'injuste mépris qu'ils lui avoient témoigné.

Les désagrémens que lui causa la jalousie de ses rivaux, si l'on peut donner ce nom aux anciens compagnons de ses études qui tous furent ses inférieurs, ces desagrémens, dis-je, lui furent plus sensibles que le vain outrage des chanoines de Courtrai. On répandit qu'il ne savoit même pas manier la brosse; la délicatesse de son exécution etoit donnée pour petitesse de manière, & la finesse de son pinceau pour mesquinerie. Fatigué de ces tracasseries, il abandonna des travaux commencés & se rendit à la Haie où il peignit le prince d'Orange, toute sa famille, les seigneurs de la cour, les ambassadeurs, les plus riches négocians, & même les étrangers qui faisoient exprès le voyage de la Haie pour avoir leur portrait de sa main. Il passa en Angleterre, où il fit quelques tableaux dignes de lui, mais où il trouva peu d'occupation; en France où il paroît qu'il fut à peine remarqué, & revint à Anvers où son premier ouvrage fut un crucifix pour les capucins de Dendermunde qu'on regarde comme un chef-d'œuvre. Il fit encore plusieurs tableaux d'histoire & passa une seconde fois en Angleterre où il étoit mandé par Charles I, prince ami des arts.

Alors seulement il abandonna tout-à fait l'histoire pour le portrait. Ce ne furent donc pas les conseils de Rubens qui opérerent ce changement; mais surchargé des portraits qu'on lui demandoit, il ne lui restoit pas de temps pour s'occuper d'autres ouvrages. Ce ne fut donc pas la jalousie de Rubens, mais les circonstances qui l'enleverent au genre de l'histoire. Il y renonça même si peu, qu'il fit un second voyage à Paris pour obtenir les peintures de la galerie du louvre; mais il y trouva le Poussin qui étoit venu de Rome pour cette entreprise, & il retourna à Londres.

C'étoit le seul amour du genre qu'il préféroit, & non celui du gain, qui l'avoit attiré en France; car il ne pouvoit nulle part gagner plus qu'en Angleterre. Cependant il ne put s'y enrichir. Il y tenoit table ouverte, avoit un nombreux domestique, ouvroit sa bourse à ses amis ou à ceux qui se donnoient pour tels, & augmentant ses dépenses en cherchant à les réparer, il donna dans les prestiges des alchymistes; dupe de ces imposteurs, il vit s'évaporer dans les creusets l'or que lui procuroient ses ouvrages. Il épousa la fille du Lord Ruthven, comte de Gorée, d'une illustre maison d'Ecosse: mais son épouse ne lui apporta en dot qu'une haute naissance & de la beauté: Il mourut de phtisie en 1641 âgé de quarante-deux ans, & malgré l'excès de ses profusions, sa veuve recueillit une somme considérable des débris de sa fortune.

On ne peut comprendre qu'un artiste qui est mort si jeune ait laissé un si grand nombre de tableaux. Accablé d'ouvrages en Angleterre, il se fit, dans les derniers temps, une maniere expéditive & plus négligée. Il ebauchoit un portrait le matin, retenoit à sa table la personne qui se faisoit peindre & terminoit l'après dîné. Quant aux accessoires, il ne faisoit que les tracer aux crayons, chargeoit des peintres qu'il entretenoit de les avancer sur la toile, & les finissoit en quelques coups. On dit même que souvent, il se contentoit de dessiner les portraits sur papier de demi-teinte, aux crayons noir & blanc, les faisoit ébaucher, & les terminoit avec peu d'ouvrage. Ce ne sont point ces tableaux faits à la hâte qui lui ont mérité sa haute réputation.

Si l'on ne place pas Van-Dyck, considéré comme peintre d'histoire, au même rang que Rubens, on avoue qu'il l'a surpassé par la dé-

licatesse des teintes, par la belle fonte des couleurs, & qu'à tout prendre, il l'a quelquefois égalé. S'il n'avoit pas la même fougue, la même abondance de génie, il avoit des expressions plus fines, un meilleur caractère de dessin, plus de vérité dans la couleur. Par la réunion des belles parties qu'il possédoit, il auroit peut-être surpassé son maître, s'il n'avoit pas été trop souvent distrait du genre de l'histoire qu'il peignoit d'un très grand goût.

Considéré comme peintre de portraits, on ne peut lui refuser le premier rang après le Titien : encore le Titien ne conservera-t-il cette supériorité que pour les têtes ; car Van-Dyck l'emporte par l'élégance des accessoires. Il les exprimoit avec la plus grande vérité, mais en conservant toujours la plus grande manière : il accusoit le caractère de tout ce qu'il vouloit représenter, sans tomber dans cette manœuvre froide qu'on a cru quelquefois appartenir au genre du portrait, comme si tous les genres ne se proposoient pas également l'expression des apparences de la nature. Ses attitudes sont toujours simples, & elles plaisent toujours, parce qu'elles sont naturelles. On sent qu'il y a dans ses têtes autant de vérité que d'art : elles vivent, elles expriment. On ne peut se lasser d'admirer la collection des artistes de son temps dont il s'est plu à faire gratuitement les portraits ; hommage qu'il rendoit à l'art en perpétuant les traits de ceux qui l'honoroient. Quelques uns ont été gravés à l'eau-forte par lui-même ; les autres, par les plus habiles graveurs du temps.

Le cabinet du roi renferme huit tableaux d'histoire de Van-Dyck & un grand nombre de portraits. Le Saint Sébastien, finement peint & dessiné, suffit pour rendre témoignage aux talens de l'auteur.

Le tableau de Saint Augustin en extase a été gravé par P. de Jode : le couronnement d'épines, admirable composition, par Bolswert ; Jésus élevé en croix, par le même. On connoît le pinceau de Van-Dyck, & ces compositions suffisent pour prouver qu'il a plus d'une fois égalé Rubens.

M. Descamps, dans la vie de Van-Dyck, indique les sujets de soixante & dix-sept tableaux d'histoire de ce peintre qui en a fait bien davantage. On sait que tous les tableaux de son bon temps sont bien terminés, & le grand nombre de ses ouvrages prouve qu'un fini convenable n'exclut pas une manœuvre facile, & est bien différent du léché.

(125) Jean Méel, qu'on prononce & que même on écrit souvent *Miel* ; appartient à l'école Flamande, puisqu'il est né en Flandre, en 1599, & qu'il eut pour premier maître Gerard Seghers, peintre Flamand. Il avoit déjà fait assez de progrès dans cette école, lorsqu'il partit pour Rome, où André Sacchi le reçut au nombre de ses élèves, & l'employa bientôt à ses propres ouvrages. Il ne tarda pas à s'en repentir. Le jeune Méel avoit un penchant naturel pour le genre qu'on a bientôt après appellé bambochade, & qu'on pourroit appeller burlesque, parce qu'il est à la peinture ce que le burlesque est à la poésie. Sacchi faisoit un tableau pour le palais Barberin ; il voulut y employer son élève qui convertit le tableau d'histoire en bambochade. Cet événement opéra la séparation du maître & de l'élève.

On peut croire que celui-ci avoit voulu faire une espieglerie ; car la fléxibilité de son esprit se plioit sans peine aux différens genres, & dès qu'il travailla pour lui-même, il se distingua par des tableaux d'histoire. Il mérita d'être chargé, dans ce genre, de grands ouvrages, dont plusieurs même étoient à fresque.

Les Romains estimerent assez les talens de cet étranger pour lui donner une place dans leur académie, & bientôt après il fut appellé à Turin par le duc de Savoie, qui lui donna la qualité de son premier-peintre & le décora de l'ordre de Saint Maurice.

On loue, dans ses tableaux d'histoire la couleur & l'expression ; mais on n'y trouve ni un dessin assez correct, ni assez de grace & d'élévation. Ce fut peut-être à cause de ces défauts que, par une exagération assez ordinaire dans le discours familier, Sacchi traita ce qu'il avoit fait de bambochade ; car il est difficile de croire que le jeune Méel eût réellement introduit dans un sujet d'histoire des figures qui appartinssent proprement au genre burlesque.

Il est certain qu'il excella principalement dans les tableaux de chevalet où il traitoit des sujets appartenant à la vie commune. Il y est fin, piquant & spirituel, & il appelle, il attache par une couleur vigoureuse. Quelquefois il tenoit très clairs les fonds de ses tableaux, & quand il approchoit des premiers plans, il forçoit ses ombres toujours larges, comme s'il eût fait ses études en plein soleil.

Il desiroit toujours de retourner à Rome, & retenu à Turin par les bienfaits du prince, on croit que ce fut le chagrin qui lui donna la mort en 1664, à l'âge de soixante & cinq ans.

On voit au cabinet du roi deux tableaux de ce peintre ; l'un représente une halte de camp, l'autre des buveurs.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte un pâtre jouant de la cornemuse. Daullé a gravé d'après lui une chasse à l'oiseau, & G. Vallet une Assomption.

(126) Alexandre Turchi, dit *Alexandre Veronese*,

Véronese, & quelquefois aussi appellé *l'Orbetto*, parce que né dans la misère, il fut réduit dans son enfance à conduire un aveugle, naquit à Vérone en 1600. Il appartient à l'école Vénitienne. Il prit d'abord pour modele le Correge, tâcha d'imiter le Guide pour les têtes, & alla ensuite étudier à Rome des maîtres plus sévères, cherchant à associer leurs grands principes aux charmes des peintres Vénitiens & Lombards. Il étoit exact à consulter la nature; mais on assure qu'il ne faisoit aucune esquisse de ses compositions, & qu'il plaçoit les figures les unes à côté des autres à mesure qu'il avançoit. Peut-être avoit-il la faculté de concevoir dans son esprit toute l'ordonnance de sa machine, & de la fixer dans sa mémoire comme s'il l'eût tracée sur le papier. Il a fait de grandes compositions & un plus grand nombre de tableaux de chevalet. Quelquefois au lieu de toile ou de cuivre, il employoit le marbre & l'agathe pour servir de fonds à de petits tableaux qu'il finissoit avec amour.

Il terminoit ses ouvrages avec le plus grand soin; sa couleur est belle, douce & très fondue, quelquefois un peu grise. Son pinceau est moëlleux, mais les linges & les draperies tombent quelquefois dans la mollesse. Il tient de l'école des Carraches. Ses têtes de femmes sont agréables & ont de l'expression; souvent celles d'hommes n'ont pas assez de caractère: en quoi il semble tenir du Guide qu'il s'étoit plu à étudier. Sa composition est un peu froide, & il a peu d'esprit dans la touche. Capable de dessiner correctement, il a fait de très belles figures, quoiqu'il soit quelquefois tombé dans de grandes incorrections. Il est mort à Rome en 1670, à l'âge de soixante & dix ans.

Il y a au cabinet du roi deux tableaux de ce maître: un déluge d'un beau fini, vigoureux de couleur & correct de dessin: un mariage de Sainte Catherine, d'une belle harmonie, & dont les têtes sont d'une grande beauté.

Le premier a été gravé par G. Edelinck; le second, par J. Scotin.

(127) La Valentin, de l'école Françoise, né à Colomiers en Brie en 1600, fréquenta quelque temps l'école du Vouet; mais comme il la quitta pour aller à Rome avant d'être fort avancé, & qu'il ne sortit plus de cette ville, on pourroit le compter entre les artistes de l'école Romaine. Il eut l'honneur d'être choisi pour peindre un des tableaux de la basilique de Saint Pierre, & cet ouvrage est son chef-d'œuvre. Il représente le martyre de Saint Processe & de Saint Martinien.

Il étoit ami du Poussin & l'admiroit; mais son goût l'entraînoit vers l'imitation du Caravage. Comme ce peintre, il aimoit à tenir les ombres très vigoureuses; comme lui il étoit fidele à consulter la nature, mais malheureux dans le choix; comme lui, il fut souvent incorrect de dessin, & jamais élégant. Il savoit passer artistement, par des teintes légères & transparentes, de la plus vive lumière aux ombres les plus fortes. Si ses figures n'étoient point belles, elles étoient souvent bien disposées. « Vous aimerez dans le Valentin, dit M. Cochin, » une vigueur de couleur, une saillie, & un » arrondissement dans les objets, causés par » des demi-teintes très colorées, des vérités de » détail fierement rendues; mais vous y verrez » presque par-tout la nature la plus ignoble, » & souvent dans les sujets qui demandoient le » plus de noblesse ». Mais il paroît qu'il sentoit lui-même que ces sujets ne lui convenoient pas; il semble dumoins ne les avoir pas traités de préférence, & s'être plu à représenter des Bohémiens, des concerts, des soldats jouant & buvant dans des corps-de-garde. Ses compositions sont ordinairement de demi-figures. On peut croire que s'il avoit vécu plus longtemps, il auroit, comme d'autres peintres, adouci sa manière. Il se seroit apperçu que la nature n'est pas noire. Mais étant fort échauffé, il se baigna dans une fontaine, gagna une pleurésie, & mourut à Rome en 1632, à l'âge de trente-deux ans.

Entre les tableaux de ce peintre qui sont au cabinet du roi, on distingue le denier de César, gravé par Etienne Baudet.

Jardinier a gravé d'après ce peintre deux soldats jouant aux cartes.

(128) Claude Gelée, dit *Claude Lorrain*, né au château de Chamagne en Lorraine en 1600, appartient véritablement à l'école Romaine, puisque c'est à Rome qu'il a reçu les premiers principes de son art & qu'il a passé sa vie. Ses parens, qui étoient pauvres, le mirent en apprentissage chez un pâtissier: il sortit de son pays avec quelques gens de sa condition, alla à Rome, & entra au service d'Augustin Tassi, paysagiste, élève de Paul Bril. Il pansoit le cheval de son maître, broyoit ses couleurs & faisoit sa cuisine; il fit plus encore; il y prit des leçons de l'art de peindre. Ses commencemens furent difficiles; il étoit lourd, & n'avoit reçu de la nature qu'une intelligence commune: ses progrès furent lents. Mais quand il eut reçu quelqu'argent de son travail, l'envie de sortir de la misère lui donna de l'émulation, & il prouva que l'homme qui a une forte volonté de réussir, peut vaincre même les obstacles que lui oppose son naturel. Ce n'est pas qu'il n'existe une limite que chaque homme ne peut franchir, & qu'il ne faille étudier ses forces. Par exemple, si Claude

Lorrain s'étoit proposé de devenir peintre d'histoire, ou même de bambochade ou de portrait, il est presque certain qu'il eût vainement lutté contre son défaut de dispositions, puisqu'il ne put jamais parvenir à dessiner passablement la figure, quoiqu'il en fit des études constantes à l'académie; mais il sut se borner au paysage, & devint le premier des paysagistes.

Aucun d'eux n'a mieux représenté la vérité; & cependant il ne peignit jamais d'après nature: il passoit des journées entières dans la campagne, observant d'un œil attentif les effets qu'y produit le soleil depuis son lever jusqu'à son coucher, ceux que font naître les vapeurs montantes ou descendantes, les pluies, les orages, le tonnerre. Tous ces phénomènes se gravoient profondément dans sa mémoire, & il les portoit au besoin sur la toile avec autant de précision que s'il les avoit eus sous les yeux. Il en étoit de même des sites; il ne les copioit pas, il les créoit en quelque sorte, & joignoit, à la plus grande vérité, l'idéal qui convient à ce genre. Ses paysages ne sont pas le froid portrait d'un certaine partie de la campagne, tels que ceux de la plupart des peintres Flamands & Hollandois: mais en s'élevant au dessus de cette imitation servile, il donnoit des représentations fideles de la nature. Ses arbres, quand ils sont d'une grande proportion, sont distingués suivant leurs espèces: dans ses effets, l'heure du jour est exactement distinguée. Il est impossible de mieux rendre les dégradations des objets suivant leur distance, de mieux faire sentir l'épaisseur vaporeuse qui sépare le spectateur du lointain, de mieux représenter par des couleurs l'apparence de la vérité. Il n'a point de touches maniérées, & souvent même il couvroit & dissimuloit ses touches par des glacis, supérieur aux charlataneries de l'art & ne cherchant à se montrer que l'imitateur de la nature. Comme il devoit plus son talent à l'opiniâtreté du travail, à la justesse des observations, qu'à ses dispositions naturelles, il n'opéroit point avec facilité, & passoit souvent plusieurs jours à détruire & à refaire ce qu'il avoit commencé. Elève de la nature, il n'avoit pas d'autre instruction, n'avoit rien lu, & savoit à peine signer son nom. Mais il étoit profondément savant dans la partie de l'art qu'il professoit; Sandrart rapporte que s'étant promené plusieurs fois dans la campagne avec le Lorrain, cet artiste lui faisoit observer, mieux que ne l'auroit fait un physicien, comment une même vue change d'effet & de couleur, suivant les divers instans où elle reçoit la lumière, & suivant qu'elle est humectée de la vapeur du soir, ou de la rosée du matin. Sa couleur est fraîche, ses têtes vraies; les feuilles de ses arbres semblent, dit Sandrart, être agitées & bruyantes. Il empruntoit ordinairement une main étrangère pour peindre les figures dont il vouloit orner ses paysages. Ce très habile artiste est mort à Rome en 1682, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Le roi possède un assez grand nombre de tableaux de ce maître, entre lesquels on admire un port de mer avec un soleil couchant. Il a gravé lui-même plusieurs de ses ouvrages à l'eau-forte, & le clair-obscur n'est pas moins surprenant dans ses estampes que dans ses tableaux. Vivarès a gravé, d'après ce peintre, la vue d'une campagne d'Italie, le matin &c: Woollett un sacrifice antique.

(129) Jacques Blanchard, de l'école Françoise, né à Paris en 1600, reçut de son oncle, peintre obscur, le goût & les premières leçons de la peinture. Il passa en Italie à l'âge de vingt-cinq ans, & resta deux ans à Rome; mais c'étoit à Venise qu'il devoit trouver l'aliment convenable à son génie. Au charme que lui firent éprouver les grands maîtres de cette école, il sentit que c'étoit principalement à la partie de la couleur qu'il étoit appellé par la nature, & elle devint le principal objet de son étude. Il en reçut la récompense, quand il vit les Vénitiens rechercher eux-mêmes ses tableaux.

La France, au retour de Blanchard, fut étonnée de voir un coloriste né dans son sein; on le nomma le Titien François. Comme chacun desiroit avoir de ses tableaux, il n'eut pas le temps de faire beaucoup de grands ouvrages, & si l'on excepte ses deux tableaux de Notre-Dame, & deux galeries dont l'une ne subsiste plus & l'autre est celle de l'hôtel de Bullion, on ne connoît de lui que des tableaux de chevalet, dont le plus grand nombre représente des Vierges & des Saintes-Familles.

Il ne manquoit pas d'agrément dans ses têtes quoiqu'il les fît trop ressemblantes entre elles. Son dessin avoit de la pesanteur; il suffit de dire que souvent il finissoit une figure en quelques heures, pour annoncer qu'il avoit peu de correction: mais ce qui manquoit à la pureté des formes, étoit en quelque sorte réparé par le beau coloris des chairs. Consumé par l'excessive vivacité du travail, il mourut à Paris à l'âge de trente-huit ans en 1638.

On voit de ce peintre deux tableaux à Notre-Dame; l'un représente Saint André à genoux devant la croix, & l'autre la descente du Saint-Esprit.

Ce dernier tableau a été gravé par Regnesson. Cor. Bloemaert a gravé la chasteté de Joseph: P. Daret, Saint Jérôme en contemplation & la mort de Saint Sébastien.

(130) Aniello Falcone, de l'école Napolitaine, né à Naples en 1600, fut élève de Ribeira. Il se livra au genre des batailles, & fut nommé *l'oracolo delle bataglie*. Sa couleur étoit vigoureuse & sa touche légère. Il fut imité par le Bourguignon, & vit les plus habiles artistes de son temps se disputer la satisfaction de posseder de ses ouvrages. Il mourut en 1680 à l'âge de quatre-vingt ans.

(131) Michel-Ange Cerquozzi dit *Michel-Ange des Batailles*, de l'école Romaine; on le nomme aussi *Michel-Ange des Bambochades*, parce qu'il a beaucoup travaillé dans ce genre. Il naquit à Rome en 1602. Il fut d'abord élève d'un peintre Flamand, & ensuite d'un Italien, qui avoit une grande réputation pour peindre les fruits, & lui-même excella dans ce genre d'imitation; lorsqu'il se fut lié avec Pierre de Laar, qu'on appella Bamboche, il se plut à traiter le genre dans lequel son ami se distinguoit; il a peint aussi l'histoire, mais avec moins de succès.

Ses tableaux étoient animés de toute la gaieté de son caractère; c'étoient des comédies muettes. Sa touche étoit légère & sa couleur vigoureuse. Il avoit la mémoire excellente & l'imagination vive. Il suffisoit de faire devant lui le recit d'une bataille ou d'une scène comique, pour qu'il en traçât le tableau. Tout ce qu'il entendoit, il le voyoit. Ses esquisses n'étoient tracées que dans son esprit, & il les transportoit sur la toile. Il ne se piquoit cependant pas d'une vitesse dangereuse, & mettoit le temps convenable à terminer ses ouvrages. Il étoit le peintre à la mode de son temps: chacun vouloit avoir de ses tableaux.

C'étoit un homme de bonnes mœurs & de bon esprit, disant même du bien de ceux qui déprisoient ses ouvrages. On ne pouvoit lui reprocher que son amour de l'argent. Il en avoit beaucoup, & fit pour le cacher un long chemin dans la campagne, jusqu'à ce qu'il eût trouvé un endroit qui lui semblât sûr, revint, puis sur quelques soupçons retourna aussitôt sur ses pas & prit tant de fatigue qu'il se détruisit la santé. Rien ne put la rétablir & il mourut à Rome en 1660, âgé de cinquante-huit ans.

Il n'y a de lui qu'un seul tableau au cabinet du roi, & il n'est pas de son bon temps. Il représente un opérateur Italien. On voit au palais-royal une mascarade de sa main.

(132) Philippe de Champagne, de l'école Flamande, né à Bruxelles en 1602, n'eut que des maîtres fort médiocres & se forma de lui-même. Il vint à Paris à l'âge de vingt ans & fut surintendant des bâtimens de la reine. Il fut long-temps en France le peintre le plus occupé & de la plus grande réputation: des travaux nombreux faits pour la cour pouvoient lui faire espérer la place de premier peintre du roi: cependant quand elle fut donnée à Lebrun qui revenoit tout nouvellement d'Italie, il ne s'en montra pas jaloux. Si cette place devoit être la récompense des anciens services, Champagne y avoit des droits; si elle devoit être le prix du mérite, Lebrun l'emporta justement.

Champagne imitoit la nature sans choix & sans chaleur. Il rendoit bien son modèle, mais il ne lui donnoit pas le mouvement. Nous n'entendons pas ici par mouvement, des attitudes violentes, mais ce qui donne l'action, le sentiment, la vie aux ouvrages de l'art. Son dessin étoit assez correct, mais peu élégant; sa couleur étoit bonne. Il auroit joui d'une réputation plus durable, s'il n'avoit fait que le portrait. Il est mort à Paris en 1574 à l'âge de soixante & douze ans.

On voit dans Paris un grand nombre de ses ouvrages, & ils prouvent qu'il étoit un de ces maîtres à qui l'on doit beaucoup d'estime, s'ils n'excitent pas d'enthousiasme. Il ne lui a manqué, pour mériter l'admiration, que la chaleur qui lui avoit été refusée par la nature. Ses tableaux des Carmelites de la rue Saint Jacques, & tant d'autres, sont de bons ouvrages: c'est un très bon ouvrage que son Saint Philippe en méditation, dans les salles de l'académie royale de peinture; son portrait, fait par lui-même, est l'un des plus beaux qui se voyent dans ces salles.

Cet excellent tableau a été gravé supérieurement par Edelinck, qui a gravé aussi la Samaritaine. Pitau a gravé d'après le même peintre un Saint Bruno.

(133) Jacques Van Oost, surnommé le Vieux, de l'école Flamande. On sait qu'il est né à Bruges, mais on ne sait pas précisément en quelle année il y vit le jour. Cet habile artiste n'est point connu des étrangers, parce que ses ouvrages, faits pour les églises ou les hôtels-de-ville, ne sont pas sortis de la Flandre.

Ses maîtres sont inconnus; il leur dut moins, sans doute, qu'à ses dispositions naturelles & à ses études: mais on sait qu'il se fit estimer, dès la première fois qu'il se fit connoître. Les applaudissemens qu'il reçut ne l'aveuglerent pas sur ce qui lui manquoit encore: plus éclairé que ses admirateurs, il voyoit loin de lui le but auquel il se proposoit d'atteindre, & pour marcher plus sûrement dans la carrière ouverte par les grands maîtres, il entreprit le voyage d'Italie. Annibal Carrache fut le maître qu'il se proposa pour modèle, & il l'imita d'assez près pour étonner les Italiens. Il avoit l'art de se transformer en quelque sorte dans les artistes qu'il prenoit pour objets d'imitation;

dans sa jeunesse, c'étoit Rubens qu'il s'étoit choisi pour modèle, & il avoit fait des Rubens en Italie, il fit de Carraches. Quand l'âge de l'imitation servile fut passé, quand il voulut être lui-même, il lui resta une manière composée des grandes qualités du peintre de Bologne & de celui d'Anvers. Sa couleur eut l'éclat de celle de Rubens; son dessin tint du goût du Carrache, mais il fut moins chargé.

De retour dans sa patrie, il fut chargé des plus grandes entreprises. Il étoit frais dans les chairs, mais on lui reproche d'avoir trop peu rompu ses couleurs dans les draperies : cependant il n'avoit pas toujours ce défaut, & l'on connoît de lui des tableaux de la plus belle fonte. Il en a fait aussi dans lesquels on ne peut rien distinguer de près & qui de loin font un effet admirable. Il entendoit bien la partie du clair-obscur, jettoit bien les draperies, étoit noble dans ses attitudes, simple & ingénieux dans les accessoires. A l'exemple des grands maîtres, il composoit ses sujets d'un petit nombre de figures, regardant comme inutiles, & même nuisibles à l'objet principal, celles qui n'étoient pas nécessaires. On ne connoît de lui d'autres tableaux de chevalet que des esquisses très heurtées. Il n'avoit pas le talent de peindre le paysage; quand il étoit forcé d'en introduire dans ses compositions il recouroit à des mains étrangères; mais autant qu'il le pouvoit, il donnoit à ses tableaux des fonds d'architecture. Il ne réussissoit pas moins bien dans les portraits que dans l'histoire, & ses portraits eux-mêmes tenoient à ce dernier genre; c'étoient des compositions & non de simples imitations individuelles. Son chef-d'œuvre en ce genre est dans une des salles de la jurisdiction de Bruges; il représente les Magistrats condamnant à mort un criminel à qui on lit sa sentence. On remarque que cet artiste a fait des progrès jusqu'à la fin de sa vie; il est mort vers sa soixante & dixième année en 1671.

M. Descamps donne la description d'un ouvrage de ce maître qui se voit à l'abbaye de Saint Tron, où sa fille étoit religieuse. » Le » fond du chœur est une muraille unie, sur » laquelle il a représenté un beau portique à » l'entrée d'un temple; ce portique occupe » toute la hauteur du mur : l'entablement est » soutenu par quatre colonnes de marbre blanc; » le reste de l'architecture est de marbre blanc » & noir, avec des ornemens d'or : les profils » & les formes de cette architecture sont ad» mirables. L'entrée du temple est masquée » par un rideau noir qu'ouvre un jeune homme, » & le jeune homme est le fils de Van Oost. » Ce rideau entr'ouvert laisse voir le dedans » de ce bel édifice dans lequel est représenté » le Saint-Esprit qui descend sur la Vierge & » sur les Apôtres : la grande lumière que pro» duisent les rayons du ciel, surtout par l'op» position des marbres du portique, en rend » les effets surprenans. Au bas se trouvent cinq » marches sur lesquelles on voit quatre Apôtres » qui sont surpris de ce qui se passe au dedans. » Un d'eux monte les marches avec précipi» tation, & se soutient à la première colonne. » Van Oost s'est représenté lui-même sous la » figure d'un de ces Apôtres. Sur les marches, » il a cherché à interrompre les formes froides, » & régulières : ici c'est un livre entr'ouvert, » là ce sont des papiers ou manuscrits. Ce mor» ceau trompe tous les jours les artistes mêmes. » La perspective y est aussi bien observée que » l'harmonie de la couleur ».

Jacques Van Oost, son fils, surnommé le jeune, marcha sur ses traces. Né en 1637, il mania le crayon dès la première enfance, fit le voyage de Rome & y étudia l'antique & les grands maîtres. S'il eût suivi son inclination, il se seroit fixé à Paris; mais il fut retenu à Lille par les entreprises qui lui furent proposées & qui se succédèrent. C'est dans cette ville que se trouvent ses principaux ouvrages. Il y passa quarante ans, & ne la quitta que dans la vieillesse, après la mort de son épouse. Il finit, en 1713, sa vie à Bruges, où il avoit pris naissance. A l'exemple de son père, il n'a pas fait de tableaux de chevalet, ce qui fait qu'il n'est guere connu que dans les villes où il a travaillé.

» Sa manière, dit M. Descamps, approche » de celle de son père; mais il est plus pâteux » & sa touche est plus franche. Il drapoit de » plus grande manière. Ses compositions ne » sont pas abondantes, mais réfléchies : ses fi» gures sont correctes & expressives; son goût » de dessin tient de la grande école; sa couleur » est bonne & produit de beaux effets ». Il peignoit très bien le portrait; mais ses partisans ont porté trop loin l'enthousiasme, quand, dans ce genre, ils l'ont comparé à Van-Dyck.

(134) Rembrandt. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Hollandoise, article Ecole.

(135) Laurent de la Hire, de l'école Françoise, né en 1606, étoit fils d'un peintre qui avoit travaillé en Pologne, & qui ne destinoit pas son fils à sa profession; mais vaincu par l'inclination du jeune homme, il lui donna les principes de l'art. De tous les peintres qui étoient alors connus à Paris, il fut le seul qui ne suivit pas la manière du Vouet, & cette singularité put contribuer à sa réputation. Quoiqu'il ne fût pas sans mérite, il n'a pas été l'égal du maître qu'il dédaignoit d'imiter. A force de chercher le suave, il étoit mou : pour don-

ner de la finesse à son dessin, il tomboit dans la manière : il vouloit rendre ses extrêmités agréables, & il s'écartoit de la nature. S'il n'a pu trouver la grace, il faut avouer qu'il a rencontré le gracieux ; mais il l'a mêlé d'un peu de froideur. Il étoit manièré jusques dans les effets, & plus fidèle à la théorie de la perspective aérienne qu'à l'observation de la nature, il enveloppoit d'un brouillard plus ou moins épais, non seulement ses lointains ; mais les figures mêmes qui n'étoient pas sur le premier plan. Ses compositions avoient de la sagesse, son pinceau de la fraîcheur, son fini trop froid, trop léché, devoit plaire aux amateurs. Ses paysages ont eté estimés par leur propreté ; ils ne sont plus recherchés, parce qu'ils ne tiennent pas assez de la nature. Il faisoit aussi le portrait, & se distinguoit, dans ce genre, entre les artistes de son temps. Il ne peignoit sur la fin de sa vie que de petits tableaux de chevalet d'un pinceau très soigné & d'un grand fini. Il n'a point voyagé, & est mort à Paris en 1656 à l'âge de cinquante ans.

On peut voir deux de ses plus beaux tableaux dans l'église des Carmelites de la rue Saint Jacques : l'un représente l'entrée de Jesus-Christ à Jérusalem, l'autre son apparition aux trois Maries.

F. Chauveau a gravé d'après la Hire, le jugement de Pâris, & une Sainte-Famille, Rousselet, le martyre de Saint Sébastien.

(136) Joachim Sandrart, de l'école Allemande, né à Francfort sur le Mein en 1606, fit des études de la langue latine, apprit l'art de graver & de peindre, & se fixa à ce dernier talent. Il passa en Angleterre, où il imita la manière d'Holbéen, & en Italie où il imita celle des maitres de l'école Romaine. Le roi d'Espagne demanda alors au cardinal Barberin douze tableaux des plus grands maîtres, & Sandrart eut la satisfaction de voir ce cardinal choisir un de ses ouvrages, avec des tableaux du Dominiquin, du Guide, du Poussin, de Lanfranc : ce qui ne prouve cependant pas qu'il méritât d'être mis en parallele avec ces artistes. Il a souvent manqué de goût, & il avoit plus de science que de génie. L'estime qu'on avoit pour l'homme d'esprit a beaucoup contribué à la réputation du peintre.

Après avoir travaillé dans les principales villes d'Italie, en Hollande, en Allemagne, & avoir fait une assez grande fortune qui fut presqu'entièrement détruite par la guerre, il se retira à Nuremberg, où il forma une académie. Il est bien moins connu par ses ouvrages de peinture, que par les livres qu'il écrivit sur son art en latin & en Allemand. Celui qui est le plus estimé est la vie des peintres, quoiqu'on ne la trouve pas exemte de partialité, & qu'il se soit souvent trompé sur les faits & sur le caractère des artistes. On ignore l'année de sa mort ; on sait qu'il vivoit & écrivoit encore à l'âge de soixante & dix-sept ans. Je ne sait si Jacob Sandrart, graveur, étoit son fils.

Ce Jacob a gravé d'après Joachim, Zeuxis faisant sa Junon d'après les cinq plus belles filles de Crotone, & le defi de ce peintre avec Parrhasius. J. Suyderhoef a gravé, d'après le même peintre, le jour, & J. Falck, la nuit.

(137) Jean François Grimaldi, dit le *Bolognese*, de l'école Lombarde, élève & parent des Carraches, est né à Bologne en 1606. Il peignoit assez bien la figure, mais il s'adonna principalement au paysage : il ressembloit en ce genre aux Carraches ; sa touche étoit spirituelle, son coloris frais, mais un peu trop verd, ses sites bien choisis, son feuillé léger. Il peignoit bien à l'huile & à fresque. Mandé à Paris par le cardinal Mazarin, il y travailla trois ans au palais de ce cardinal & au louvre. Il est mort à Rome en 1680, âgé de soixante & quatorze ans. il gravoit bien à l'eau-forte, & l'on a de lui plusieurs estampes d'après ses propres tableaux & d'après le Titien.

(138) Erasme Quellin, de l'école Flamande, né à Anvers en 1607, consacra sa jeunesse à l'étude des lettres, & fut quelques annees professeur de philosophie. Lié de société avec Rubens, en qualité de savant & d'homme d'esprit, il prit le goût le plus vif pour le pinceau, quitta sa chaire, & se fit l'élève de son ami. Ses progrès furent très rapides : il se vit bientôt surchargé d'ouvrages dans le genre de l'histoire & dans celui du portrait. Son dessin ne manque pas de correction, ses compositions font honneur à son génie qu'il tempéroit par la réflexion, son exécution est ferme, son clair-obscur d'une belle intelligence, sa couleur brillante, vigoureuse & digne de l'école où il s'étoit formé. Il savoit bien la perspective, & ornoit les tableaux d'architecture & de paysage. Il avoit voulu connoître toutes les branches de son art & trouvoit qu'il étoit honteux à un peintre de recourir à des mains étrangères. Il est mort à Anvers en 1678, âgé de soixante & onze ans.

Bolswert a gravé, d'après Quellin, la communion.

Jean Erasme Quellin, fils de ce peintre, & né en 1629, fut élève de son père, voyagea ensuite en Italie, & s'y fit, par ses ouvrages, une réputation qui le précéda dans sa patrie : il n'y fut pas plutôt de retour, qu'il se vit chargé d'entreprises importantes pour toute la Flandre. Il est regardé comme un des meilleurs peintres Flamands après Rubens. Il avoit

beaucoup étudié Paul Véronèse, & ses grandes compositions sont dans le goût de ce maître. Il ornoit souvent ses tableaux de beaux fonds d'architecture. Il joignoit à une belle couleur une grande intelligence du clair-obscur, & ses ordonnances sont bien conçues. Il est mort à Anvers en 1715, âgé de quatre-vingt-six ans.

(139) Abraham Diepenbeke, de l'école Flamande, étoit de Buis-le-Duc. On ignore l'année de sa naissance; mais on a des raisons pour le croire de quelques années plus jeune que Van-Dyck. Il fut l'un des élèves estimables de Rubens, & voyagea en Italie. Il peignoit à l'huile & sur verre : il exerçoit déjà ce dernier talent avant d'entrer dans l'école de Rubens. Son dessin, trop chargé, étoit dans le goût de ce maître : il avoit une composition facile, un coloris vigoureux, une belle entente de clair-obscur. Il auroit, peut-être, une plus grande réputation dans la peinture, s'il ne s'étoit pas souvent distrait de cet art pour faire des dessins destinés à l'ornement des livres, ou à être distribués aux confrairies. On a beaucoup gravé d'après ce maître; nous nous contenterons de citer ici le *Temple des Muses* qui est connu & recherché. Il suffit pour faire connoître son goût de dessin & de composition. Cet artiste est mort en 1675.

(140) Théodore van Thulden, de l'école Flamande, né à Bois-le-Duc en 1607, fut élève de Rubens & travailla sous ce grand maître à la célèbre galerie du luxembourg. Il peignit à l'âge de vingt-trois ans la vie de Saint Jean de Matha dans l'église des Mathurins; mais ses tableaux ont été entièrement repeints, & il ne reste plus que la composition de l'auteur. Il se distinguoit dans l'histoire, mais son goût le ramenoit toujours à peindre les petits sujets. Il est noble dans le grand, piquant & spirituel dans le petit. Son génie étoit fécond, ses pensées élevées, son dessin encore moins correct que celui de son maître, sa couleur moins belle, son clair-obscur non moins rempli d'intelligence. Il gravoit bien à l'eau-forte, & a donné lui-même l'histoire de Saint Jean de Matha qu'il avoit peinte, & quelques tableaux du Primatice.

(141) Anne Marie Schuurmans, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1607, mérite d'être comptée au nombre des enfans prodigieux. Elle parloit latin dès l'âge de sept ans, & à dix ans, elle traduisoit en allemand & en flamand plusieurs traités de Seneque. Ses progrès dans la langue grecque ne furent pas moins rapides. Elle fut élève de Vossius pour la langue hébraïque. Elle a écrit en vers & en prose dans la plupart des langues savantes & vulgaires. Elle possédoit la science de la musique, jouoit bien du luth, touchoit bien du clavecin. Elle a peint; elle a gravé à l'eau-forte, au burin & sur le crystal avec une pointe de diamant. Elle a sculpté en petit & modelé en cire. Ayant adopté les opinions religieuses d'Abadie, elle le suivit à Altona, & y mourut en 1678 âgée de soixante & onze ans. On a son portrait gravé par elle-même.

(142) Gerard Terburg, de l'école Hollandoise, né en 1608 à Zwol, dans la province d'Over-Issel, fut élève de son père. Il avoit déjà de la réputation avant de faire le voyage d'Allemagne & d'Italie, & en effet d'après le genre qu'il adopta, & la manière dont il l'a traité, on ne voit pas que l'étude des chefs-d'œuvre de l'Italie ait pu lui être fort utile. Le fini précieux de ses ouvrages les fit rechercher, & il étoit déjà assez riche, lors du congrès de Munster, pour y paroître avec magnificence. Le tableau où il représenta tous les ministres de ce Congrès est regardé comme son chef-d'œuvre. Il passa ensuite en Espagne où le roi le fit chevalier, & où toutes les dames voulurent avoir leur portrait de sa main : mais le peintre étoit d'une figure & d'un esprit agréables; la jalousie des maris l'obligea de quitter ce royaume. Il s'établit à Deventer, & devint bourg-mestre de cette ville sans abandonner son art. Il y mourut en 1681 âgé de soixante & treize ans.

Ce n'est point la beauté du dessin qui fait rechercher ses ouvrages; il n'est ni élégant ni correct; mais on y aime un soin, une propreté, que l'on prend pour le fini, & qui doit en être distinguée : car on peut en effet finir bien davantage, sans tomber dans cette manière léchée. On peut voir des ouvrages de grands maîtres qui semblent heurtés, & dont les têtes & les mains sont réellement plus finies que dans les tableaux de Terburg. Son pinceau a quelque chose de pesant; mais il rendoit bien les étoffes & sur tout le satin blanc, & il trouvoit toujours le moyen d'en introduire dans ses ouvrages, ce qui devient en quelque sorte son cachet, & ce qui sert à le faire reconnoître. C'est cette partie accessoire qui rend ses petits tableaux si précieux aux amateurs, quoiqu'on n'y trouve ni esprit, ni expression, ni mouvement, ni invention, ni composition, & que le choix de la nature y soit très commun.

La paix de Munster a été gravée par Suyderhoef; l'instruction paternelle, par Wille.

(143) Adrien Brauwer, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1608, d'une famille très-pauvre, fit dès son enfance des dessins de broderie pour les parures des paysannes. François Hals, très-bon peintre de portraits qui,

de son temps, n'avoit de supérieur que Van-Dyck, crut démêler quelques dispositions dans les desseins du jeune Brauwer; il le demanda pour élève à ses parens, lui fit faire des progrès rapides, & le renferma dans un grenier, où il l'occupoit le jour entier à faire des tableaux qu'il vendoit fort cher, tandis qu'il donnoit à peine à l'auteur une mauvaise nourriture & quelques haillons. Brauwer ne se doutoit pas qu'il eût du talent, il en fut averti par quelques élèves de son maître, & prit la fuite. Il se réfugia chez un aubergiste d'Amsterdam, qui avoit peint dans sa jeunesse, & qui lui fournit les matériaux nécessaires à la peinture. Brauwer fit un petit tableau représentant une querelle de jeu entre des paysans & des soldats. L'aubergiste étonné, alla montrer cet ouvrage à un amateur qui s'écria : « voilà » le maître que je cherche depuis longtemps » à connoître, & dont Hals m'a vendu si cher » les tableaux ». Il donna aussi-tôt cent ducats de celui qu'on lui présentoit ; ils furent rendus fidellement au peintre qui ne pouvoit croire qu'une somme si considérable lui appartînt. Il l'a prit enfin, sortit de l'auberge, & n'y rentra que quelques jours après, avec tout l'extérieur de la gaieté. On lui demanda ce qu'il avoit fait de son argent : « Je m'en » suis défait, dit-il, & je m'en trouve plus » heureux ». Il conserva ce bonheur toute sa vie, ne gardant jamais d'argent, ne travaillant que lorsqu'il étoit sans ressources, n'ayant guère d'autre asyle que les cabarets & quelquefois les prisons, préférant ces prisons à l'asyle honorable qui lui fut offert par Rubens, & mourant enfin d'une maladie honteuse dans un hôpital d'Anvers, en 1640, âgé de trente-deux ans. Rubens versa des larmes en apprenant la mort de cet artiste qui avoit si mal reconnu ses bontés; il le fit exhumer & lui procura des funérailles honorables.

Ses tableaux représentent les lieux qu'il fréquentoit & les actions dont il étoit acteur ou témoin, des cabarets, des jeux de cartes, des débauches de village. Ce sont les mêmes sujets qu'a choisis Téniers ; mais des connoisseurs trouvent que Brauwer l'a encore surpassé par la couleur. Son pinceau est large, sa touche ferme, son expression aussi vive que vraie.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre les paysans de bonne humeur : Suyderhoef un vieillard caressant une jeune femme : L. Vorsterman, l'orgueilleuse, la paresseuse, le gourmand, l'avaricieux.

(144) Jean Goeimar, de l'école Flamande, né vers l'époque que nous parcourons, n'est pas un peintre fort connu ; mais il fournit l'occasion de parler du goût de certains amateurs Flamands, qui se contentoient d'orner leur cabinet d'un seul tableau, mais qui vouloient que ce tableau renfermât le plus grand nombre qu'il étoit possible des objets qu'offre la nature. C'est, dit M. Huber, pour contenter un de ces amateurs, que Goeimar a représenté, dans un grand tableau, Jésus-Christ chez Marthe & Marie. La scène est dans une grande salle : d'un côté est la cuisine, de l'autre le garde-manger. Le tout est rempli de toutes sortes de fruits, de légumes, de viandes cuites & crues, d'animaux vivans & morts, de vases & d'ustensiles de toutes les espèces de métaux. On voit aussi de semblables tableaux en Hollande. Ce qui semble prouver que celui de Goeimar n'étoit pas méprisable du côté de l'exécution, c'est qu'il a été gravé par le célèbre Bolswert.

(145) Georges-André Sirani, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1610, fut élève du Guide, & doit être mis au nombre des peintres agréables. Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses tableaux, & entr'autres, Saint-Jérôme en méditation. Il est mort en 1670, à l'âge de soixante ans. Ce sont les talens de sa fille, encore plus que les siens, qui ont rendu son nom célèbre.

Elisabeth Sirani mérite une place distinguée entre les peintres d'histoire. Son dessin étoit beau, sa manière ferme, ses têtes gracieuses, ses ombres fortement frappées; elle avoit une belle couleur, & se distinguoit par l'agréable fraîcheur de ses demi-teintes. Telles sont les qualités que l'on remarque dans son tableau de l'église de Saint-Léonard, à Bologne, qui représente St. Antoine de Pade baisant les pieds de l'Enfant-Jésus. On retrouve même dans ses tableaux inférieurs, une belle manière & un pinceau moëlleux. Cette femme si rare fut empoisonnée, & son père ne put lui survivre.

F. Bartolozzi a gravé, d'après cette aimable artiste, un enfant nud & endormi; & Vithe, Cupidon brûlant les armes de Mars.

(146) Adrien van Ostade semble devoir appartenir à l'école Allemande par sa naissance dans la ville de Lubeck en 1610, mais la Hollande a droit de le revendiquer, puisque ce fut à Harlem qu'il reçut son éducation pittoresque. Il fut élève de François Hals, & compagnon de Brauwer : ce fut lui qui avertit ce dernier de ses talens, & qui lui inspira le courage de secouer le joug d'un maître avare.

Ostade a toujours résidé à Harlem ou à Amsterdam. Il avoit une grande intelligence de clair-obscur, une couleur chaude, vigoureuse & transparente, un pinceau flou, un dessin-

du plus mauvais choix, & qui ne devient supportable que sous les habillemens dont il revêt ses figures. Il ne s'occupoit point de l'art des grouppes, & dispersoit les figures dans ses tableaux. On y voit, par exemple, un homme debout devant une cheminée, un autre assez loin de là qui fume sa pipe. Cela est bien loin des règles classiques de la composition, mais c'est la nature. Dans un sujet historique la nature inspire à l'art de rapprocher, de groupper les figures qui s'intéressent à ce sujet : dans des tableaux pris dans la vie commune, lorsqu'on ne suppose aucun sujet qui intéresse les figures qu'on y introduit, la nature permet à l'art de les disperser. Chacun s'occupe dans son coin, & c'est la représentation naïve de l'intérieur d'un ménage. Mais, dira-t-on, pourquoi choisir de semblables sujets, ou plutôt pourquoi faire des tableaux qui n'ont pas de sujet, & qui par conséquent n'intéressent personne ? La réponse est que s'ils plaisent, ils intéressent; car le plaisir est un intérêt. Il faut seulement convenir de placer les différens genres dans des classes plus ou moins éminentes, en proportion de la force d'intérêt qu'ils excitent.

Un défaut plus réel qu'on lui reproche, c'est d'avoir quelquefois placé le point de vue si haut, que les appartemens en paroissent bizarres, & seroient même ridicules, s'il n'avoit su remplir par des détails les grands espaces qui seroient restés vuides.

Il n'a représenté que des sujets bas, & en choisissant une laide nature, il l'enlaidissoit encore; mais il fait oublier ce que ses sujets ont de rebutant, par l'esprit, la finesse, la vérité qu'il donne à ses figures grotesques. Il est mort à Amsterdam en 1685, âgé de soixante & quinze ans. Il eut un frère nommé Isaac, qui fut son élève, qui lui est fort inférieur en suivant la même manière, mais qui l'auroit peut-être surpassé s'il n'étoit pas mort fort jeune.

Adrien van Ostade a gravé plusieurs de ses compositions, & ses eaux-fortes sont recherchées.

Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre une tabagie ; J. Visscher une fête de village : Suyderoef des paysans qui se divertissent au cabaret.

(147) Jean Both, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1610, doit être réuni dans un même article avec *André*, son frère, puisqu'ils furent inséparables, & qu'ils mirent toujours entr'eux tout en commun, jusques à leurs talens. Après avoir reçu les leçons d'Abraham Bloemaert, ils partirent ensemble, jeunes encore, pour l'Italie. Jean se livra uniquement au paysage, & prit Claude le Lorrain pour modèle; André se consacra à la figure, & suivit la manière de Bamboche. Les deux frères travailloient ensemble, & ne mettant pas moins d'accord dans leur peinture que dans leur conduite, on ne s'apperçoit pas que leurs tableaux soient de deux mains différentes. Jamais les figures d'André ne détruisent le paysage de Jean, & si elles exigeoient quelquefois des sacrifices de la part du paysagiste, celui-ci étoit toujours prêt à les faire. Ses ouvrages étoient recherchés malgré la juste réputation de Claude Lorrain. On y trouvoit une plus grande facilité, & ce don de la nature a une grace qui est toujours sûre de plaire. On admiroit l'esprit des figures, la fraicheur & le piquant de la couleur, une belle entente de lumière, l'art qui la faisoit passer d'une manière étincellante à travers les forêts, enfin un beau fini qui ne sentoit pas la peine. Si l'on a quelquefois reproché à Jean Both le ton jaunâtre, on convient qu'il n'a pas mérité généralement ce reproche; le surnom de Jean Both d'Italie qui lui a été donné semble l'affilier à la mère patrie des arts. Un accident funeste sépara pour toujours les deux frères. Se retirant un soir à Venise, André tomba dans un canal en 1650, & se noya. Jean ne put dès-lors supporter le séjour de l'Italie, il revint à Utrecht, & toujours poursuivi par sa douleur, il eut bientôt la consolation de suivre son frère au tombeau. Quoiqu'André ait toujours peint les figures qui animent les paysages de Jean, il a peint séparément des tableaux de bambochades.

La plupart des estampes d'après les tableaux de Jean Both ont été gravées par lui-même, & sont fort estimées. Il a aussi gravé, d'après son frère, le marchand de lunettes. Vorsterman a gravé, d'après André, le savetier dans sa boutique.

(148) Les deux Teniers, de l'école Flamande. Comme le fils est le plus célèbre, c'est à son article que nous avons réservé ce que nous avions à dire du père.

David Teniers, qu'on a surnommé *le vieux*, pour le distinguer de son fils, naquit à Anvers en 1582, & fut élève de Rubens. Au sortir de cette école, il voyagea en Italie, & se lia d'amitié avec Elzheimer; il goûta la manière de ce peintre, l'adopta & se consacra au petit. Il choisit ses sujets dans la vie commune, & les traita avec beaucoup d'esprit. Après avoir fait à Rome un séjour de dix ans, il revint dans sa ville natale, & y mourut en 1649, âgé de soixante & sept ans.

David Teniers, *le jeune*, fils du précédent, né à Anvers en 1610, fut d'abord élève de son père, & ensuite d'Adrien Brauwer. Il reçut aussi des leçons, ou du moins des conseils

seils de Rubens. Il parut, dans sa jeunesse, que sa gloire se borneroit à celle d'excellent imitateur; il avoit l'art de transformer sa manière dans celle de tous les maîtres, & cette adresse le fit appeller le singe de la peinture. Attaché à l'archiduc Léopold, qui le combla de bienfaits, il copia en petit tous les tableaux de la galerie de ce prince, & c'est d'après ces copies que cette collection a été gravée. Las de n'être que copiste, il se proposa de faire des originaux qui pussent être pris pour des ouvrages des maîtres qu'il se proposoit de contrefaire : c'est ce qu'on nomme des *pastiches*. Non-seulement il imita des maîtres flamands, mais encore des Italiens. Il devenoit à son gré Bassan, Tintoret & surtout Rubens. Dans ses pastiches faits dans le goût des deux premiers maîtres, on peut s'appercevoir que sa couleur est plus grise & moins fondue; mais quand il imitoit Rubens, il en avoit la couleur, la touche & même l'élévation.

Il reconnut enfin qu'on peut etonner par l'adresse des imitations, mais que pour acquérir une gloire solide, il faut être soi-même. Dès lors, il ne se proposa plus d'autre imitation que celle de la nature. Pour l'étudier avec plus de recueillement, il se retira dans un village, & se mêla aux habitans pour observer leurs danses, leurs jeux, leur ivresse, leurs querelles; & la peinture de leurs mœurs lui fournit une quantité innombrable de tableaux. Il vécut au milieu des villageois en observateur, mais il conserva toujours la dignité des mœurs, & le village qu'il avoit choisi pour retraite étoit fréquenté des grands & des étrangers qui venoient lui faire visite. Il ne ressembloit point à ces peintres flamands & hollandois qui se peignirent eux-mêmes en représentant des mœurs crapuleuses.

Comme il ne connoissoit guere de campagne que celle qu'il habitoit, ses paysages ne se distinguent point par la richesse du site : il n'ont pas le mérite de la variété, mais celui de la vérité. Quant à ses figures, toutes prises dans le bas peuple, sont variées d'attitude, de caractère, d'âge, d'expression. Il lioit les grouppes avec art, & répandoit le jour & la lumière avec la plus grande intelligence. Sa touche est spirituelle, sa couleur légère & argentine.

Ses ennemis disoient que ses tableaux ne d[...]oient pas, & que sa couleur n'étoit qu'une sorte de lavis à l'huile. Il eut quelque temps la maladresse de vouloir leur imposer silence, & de repeindre ses tableaux à plusieurs reprises. Alors il devenoit gris & perdoit le charme de la légereté. Rubens l'avertit de son imprudence & Teniers reprit sa premiere maniere, conservant dans les ombres les transparens de l'impression. Il peignoit d'abord tout d'une pâte, établissoit les différens tons à leur place, chargeoit ensuite les lumières, & terminoit par quelques touches qui tenoient lieu d'un grand travail.

Il a fait des tableaux où tout est clair & qui surprennent par l'effet. On cite de lui un tableau qui appartenoit au Comte de Vence, où le ciel étoit clair, où l'eau étoit claire, où la principale figure étoit un homme en chemise; ce qui prouve que l'opposition des grands clairs & des grands bruns n'est pas nécessaire pour détacher les objets. Un fond clair peut faire avancer un objet clair, quand on émousse le premier par des tons bleuâtres qui tiennent de l'air, & que l'on donne de la vigueur à l'autre par des tons chauds & dorés.

C'étoit ordinairement les soirs que Teniers peignoit des tableaux où toutes les parties étoient claires; il les appeloit ses *après-souper*. Il a fait un si grand nombre d'ouvrages qu'il disoit que pour les placer tous, il faudroit une galerie de deux lieues de long. On sent bien que ce mot ne doit pas être pris à la lettre, mais pour une exagération badine. Il achevoit ordinairement un tableau dans une journée.

On peut regarder Teniers comme l'inventeur de son genre, parce qu'il a surpassé ceux qui l'avoient précédé. Il est mort à Bruxelles en 1690, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui même à l'eau-forte. Les estampes faites d'après lui sont innombrables. La plus grande partie a été gravée par Lebas, ou sous sa direction. On distingue entre ces estampes les œuvres de miséricorde.

David Teniers avoit un frère nommé Abraham, dont la couleur étoit plus grise & la touche moins légere. On confond quelquefois ses tableaux avec ceux de David, malgré leur infériorité, parce qu'ils sont du même genre.

(149) Alonso Cano, dit *el Racionero*, de l'école Espagnole, issu d'une famille noble, naquit à Grenade en 1610. Il se distingua dans la peinture, la sculpture & l'architecture. On dit qu'il réunissoit au génie de la composition, la beauté de la couleur & la correction du dessin. Il mourut à Grenade en 1676, âgé de soixante & six ans.

(150) Les Mignard, de l'école Françoise, nés à Troies en Champagne, d'une famille originaire d'Angleterre, dont le véritable nom étoit *More*. Henri IV voyant sept frères, tous portant les armes à son service, & tous d'une belle figure, dit : « Ce ne sont pas là des » Mores, mais des Mignards », & le nom de Mignard leur resta. Le pere de nos artistes étoit l'un des sept frères. Il eut deux fils

& ne voulut attacher ni l'un ni l'autre à la profession des armes : il destina l'aîné, nommé Nicolas, à la peinture, & le cadet, nommé Pierre, à la médecine. Mais il fut surpris de voir que, dès l'âge de onze ans, ce cadet, sans avoir eu de maître, dessinoit des portraits ressemblans, & représenta l'année suivante toute la famille du médecin dont il prenoit des leçons; il ne crut pas devoir résister à des dispositions si marquées, & consentit que ses deux fils suivissent la même carrière. Pierre acquit une réputation bien supérieure à celle de son aîné; mais cet aîné fut lui-même un artiste estimable, & nous ne devons pas garder sur lui le silence dans un article où nous sommes obligés de comprendre des artistes qui lui furent inférieurs.

NICOLAS MIGNARD, né en 1668, reçut les premières leçons d'un peintre qui se trouvoit à Troies; mais il alla bientôt à Fontainebleau étudier les ouvrages des peintres que François I avoit appellés de l'Italie en cette ville, & recevoir les leçons de ceux qui leur avoient succédé. Il ne tarda pas à reconnoître que l'Italie étoit le vrai centre de l'art, que le foyer de leur lumière partoit de cette contrée, & que la France n'en recevoit encore que de foibles rayons; il entreprit le voyage de Rome, & y passa deux années. De retour en France, il s'établit à Avignon, où il étoit rappellé par l'amour : il y épousa celle dont il ne s'étoit séparé qu'avec peine, & le long séjour qu'il fit dans cette ville l'a fait surnommer *Mignard d'Avignon*. Il fut appellé à Paris à la recommandation du cardinal Mazarin, fit à la cour un grand nombre de portraits, & décora de ses peintures le château des Tuileries. Il avoit dans l'imagination plus de sagesse que de chaleur, & étoit plus propre à l'expression des sujets agréables qu'à celle des passions violentes. Ses intentions étoient ingénieuses, son pinceau flateur, ses airs de tête capables de plaire, ses attitudes gracieuses, son dessin correct. Il est mort à Paris en 1668, âgé de soixante ans.

PIERRE MIGNARD, dit *le Romain*, né en 1670, ayant marqué son inclination pour la peinture, & obtenu de son père la permission d'abandonner la médecine pour le pinceau, fut envoyé à Bourges, où un peintre nommé Boucher avoit alors de la réputation; il passa ensuite dans l'école du Vouet. Cet artiste lui offrit sa fille, mais le jeune Mignard eut le bon esprit de préférer à cet établissement avantageux la perfection de son art. Il sentit qu'il ne pouvoit la trouver qu'en Italie, & se rendit à Rome, où il passa vingt-deux ans entiers.

Il y retrouva Dufresnoy, compagnon de ses études dans l'école du Vouet, & se lia pour toujours de la plus tendre amitié avec cet artiste poëte, qui préféra la gloire de chanter l'art à celle de l'exercer. Mignard tenoit les crayons & les pinceaux : Dufresnoy lui faisoit remarquer les principes & les beautés des grands maîtres, & lui faisoit connoître dans les ouvrages des poëtes de la Grèce, de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, les passages les plus capables d'échauffer l'imagination pittoresque. Ces jeunes artistes vivoient en communauté d'études & de fortune, obligés de se contenter du plus étroit nécessaire. Le talent peu commun que Mignard montra pour le genre du portrait, ne tarda pas à lui procurer plus d'aisance. Il peignit tous les papes qui occupèrent le saint-siège pendant son séjour à Rome. Il se fit une réputation particulière pour peindre les vierges; il leur donnoit de la grace, de la douceur, de la beauté, & les Italiens eux-mêmes les comparèrent à celles d'Annibal Carrache. On convient qu'il en a fait qui ne seroient pas indignes de ce maître. On les appella les *Mignardes*, & ce mot étoit alors un éloge : il a été conservé par l'envie, mais dans le sens de la désaprobation.

Mignard ne négligeoit pas cependant les occasions de se livrer à de plus grandes compositions. Il s'en offrit une qu'il espéra de pouvoir saisir; celle de peindre le tableau du maître-autel dans l'église de Saint-Charles *de' Catenari*. Il fit son esquisse qui représentoit Saint-Charles administrant la communion à des mourans. Cette esquisse étoit un tableau terminé : tous les connoisseurs applaudirent, & cependant Mignard eut la douleur de se voir préférer Piètre de Cortone. Les talens, la réputation de ce rival purent le consoler : il l'auroit été encore mieux, s'il avoit prévu la justice que la postérité a rendue à sa composition : le tableau est perdu, ou du moins on ignore en quelles mains il est passé; mais on admire l'estampe que F. de Poilly a gravée d'après ce bel ouvrage, qui est regardé comme le chef d'œuvre de Mignard. Il obtint d'autres entreprises capitales, entre lesquelles on parle des ouvrages dont il fut chargé pour l'église de Saint-Charles aux quatre fontaines. On y admire, dans le tableau du maître-autel, le grand caractère d'une figure de Saint-Charles, ainsi qu'une annonciation peinte à fresque sur le mur, que l'on prendroit, dit-on, pour l'ouvrage d'un habile élève d'Annibal Carrache.

Il fut rappellé en France par ordre du roi, & fit le portrait de ce Prince. Il a fait plus de cent-trente portraits de princes, de courtisans, de personnes en place. On veut que l'intérêt & l'ambition l'aient détourné de l'histoire pour le ramener si souvent à un genre inférieur : on oublie que c'est par ce genre qu'il a commencé à faire connoître son penchant vers la peinture, & que c'est à ce genre

qu'il semble avoir été destiné par la nature elle-même, qui ne lui avoit pas prodigué le génie de l'invention. Le caractère calme & patient de Mignard, devoit le porter vers des ouvrages qui n'exigent pas de grands frais d'imagination, & qui tirent leur mérite de l'imitation précise de la nature & de la beauté du pinceau.

Si dans les grandes compositions, Mignard n'étonne pas par la chaleur, la fougue, l'enthousiasme, il fait du moins estimer l'homme d'esprit, le peintre agréable, le dessinateur exact. Sa coupole du Val-de-Grace, ouvrage à fresque qui renferme plus de deux cens figures, a été célébrée d'abord avec excès, & ensuite traitée avec trop d'indifférence. Il paroit certain que cette grande machine étoit bien plus vigoureuse de couleur qu'elle ne l'est aujourd'hui, & que les pastels avec lesquels elle avoit été retouchée à sec, sont tombés en poussière. Un amateur a fortement reproché à Mignard d'avoir employé ces retouches; elles sont cependant familières aux peintres à fresque Italiens. Les ouvrages du même artiste à Saint-Cloud sont très-bien conservés & rendent témoignage à son talent. L'ordonnance en est riche, & en même temps agréable, les pensées nobles, les carnations brillantes, les couleurs d'une belle fonte de pinceau, le tout ensemble harmonieux : on ne peut s'empêcher de convenir, en voyant cette machine, que si Mignard ne fut pas un poëte inspiré, il fut du moins un très-habile peintre, & qu'il tient un rang distingué entre les meilleurs artistes dont l'école Françoise peut s'honorer.

Tant que Mignard fut soutenu par la protection de Louis XIV, la faveur des princes, l'empressement de la cour; tant qu'il eut pour amis & pour défenseurs Boileau, Racine, Molière, la Fontaine, Chapelle, & tout ce que la France avoit de plus illustre dans les lettres; tant qu'il fut à la tête des arts par la place de premier peintre du roi qui lui fut donnée après la mort de Lebrun, on crut ne le pouvoir assez louer; après sa mort, il fut poursuivi par la vengeance d'un corps qui avoit à se plaindre de lui : ce corps est l'Académie Royale de peinture nouvellement fondée lors de son retour en France, & à la tête de laquelle Lebrun tenoit despotiquement le sceptre des arts. Mignard refusa de fléchir devant le despote; il se fit recevoir à l'Académie de S. Luc, relevée par l'éclat de tous les noms qui s'étoient distingués dans les arts, tandis que la nouvelle Académie étoit dégradée, à l'instant de sa naissance, par une foule d'artistes obscurs qu'on avoit été obligé d'y recevoir pour la completter & lui donner la consistance d'un corps. Il eut pour lui tous ceux qui s'élèvent contre toute nouveauté, c'est-à-dire, le plus grand nombre : il fut applaudi par tous ceux que Lebrun humilioit; mais après sa mort, sa mémoire fut attaquée par tous ceux qui prenoient l'esprit du corps en entrant à l'Académie Royale : on affecta de le traiter avec dédain, & de louer des hommes qui lui étoient fort inférieurs, mais qui avoient l'avantage d'appartenir au corps privilégié. Il est bien peu d'hommes qui ne disent : *nul n'aura de talens hors nous & nos amis.* Cependant, s'il est dans l'école Françoise, depuis sa naissance jusqu'à ces derniers temps, une place honorable après celles de Poussin, Blanchard (*), le Brun, le Sueur, Bourdon, la Fosse & Jouvenet, on ne peut guère la refuser à Mignard. Mais il faut convenir aussi qu'il ne reprendra jamais le rang que son esprit, ses manières nobles, la faveur des grands, l'attachement de ses amis, son adresse, lui avoient procuré pendant sa vie.

Il faut observer que Mignard avoit près de cinquante ans quand il revint en France, & que la plupart des ouvrages d'après lesquels on affecte de le juger, sont des fruits de sa vieillesse; car il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre, & il ne termina sa carrière qu'en 1695, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Quand il n'auroit fait que des portraits, il mériteroit un nom distingué dans les arts : mais il se produisit avec honneur dans toutes les parties de la peinture.

On a beaucoup gravé d'après Mignard : il suffira de citer ici le portrait de la marquise de Feuquière, sa fille, gravé par Daullé; & la communion administrée par St. Charles, par Poilly.

(151) JEAN GUILLAUME BAUER, de l'école Allemande. Il étoit de Strasbourg, & sa naissance est placée en l'année 1610, quoique M. Descamps, peut-être avec raison, le fasse naître en 1600. Il fut élève d'un peintre à Gonazze, adopta ce genre de peinture, & vit bientôt ses tableaux recherchés. La réputation dont il jouissoit lui inspira le desir de l'augmenter encore, en perfectionnant ses talens, & il fit le voyage d'Italie. Il s'arrêta à Rome, & fuyant l'exemple des jeunes artistes étrangers qui regardoient leur séjour en cette ville comme un temps consacré au plaisir, il résolut de ne voir personne, & de ne vivre qu'avec les artistes qui n'étoient plus. Il étudia les ruines antiques, il dessina & peignit les places de la Rome moderne. Il ne put cependant résister au plaisir de montrer un de ses tableaux qui représentoit un triom-

(*) On fait ici mention de Blanchard, parce qu'il fut coloriste; car d'ailleurs il n'est pas l'égal de Mignard.

phe, & dès-lors il perdit son heureuse obscurité. Le prince Giustiniani le rechercha; le duc Bracciano lui fit accepter un logement dans son palais; tous les amateurs des arts lui demanderent de ses ouvrages. Il représentoit des debris de l'ancienne Rome, des combats de terre & de mer, des marchés, des cavalcades; le desir de peindre des vues maritimes & des vaisseaux lui fit entreprendre le voyage de Naples; & dans ce royaume, les vues pittoresques de Tivoli & de Frescati lui fournirent de nouvaux trésors d'études: heureux s'il avoit pu donner plus de correction à ses figures un peu lourdes, mais pleines d'esprit & de feu.

Il peignoit le paysage & l'architecture avec une singuliere finesse, & il a porté, dit M. Descamps, la peinture à Gouazze aussi loin qu'il paroît possible, lui donnant tout le piquant de la peinture à l'huile. Admirable par la finesse du trait, par celle de la touche, il montre un génie abondant dans ses compositions, & varie avec esprit ses petites figures, qu'on ne distingue souvent qu'à la loupe: mais il est au dessous du médiocre pour le dessin du nud: vrai dans ses couleurs locales, savant dans ses oppositions, il ne lui manquoit que d'être meilleur dessinateur.

Après avoir fait quelque séjour à Venise, il fut appellé à Vienne par l'empereur Ferdinand qui lui donna le titre de son peintre. Mais il jouit peu de temps des bienfaits de ce prince, & mourut en 1640 à l'âge de trente ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte d'une pointe très fine. Telles sont les métamorphoses d'Ovide qui forment un recueil, onze batailles pour l'histoire des guerres de Flandre par Strada, d'autres batailles, des vues de jardins, des comédies, &c. Le nombre de ses ouvrages, la réputation dont il jouissoit à Strasbourg avant de passer en Italie, son sejour à Rome, à Naples, à Venise, me persuadent que M. Descamps a eu raison de le faire naître en 1600, & que cet artiste a vécu quarante ans. Dix à douze ans de travail ne paroissent pas suffire pour tout ce qu'il a fait.

(152) Jean Van Bockhorst, surnommé *Langhen Jan*, sera placé dans l'école Allemande si l'on ne considère que le lieu de sa naissance, puisqu'il vit le jour à Munster en 1610; mais il est plus convenable de le classer dans l'école Flamande, puisque ce fut en Flandre qu'il apprit & qu'il exerça l'art de peindre. Son maître fut Jacques Jordaens, & l'élève, en peu d'années, devint lui même un très bon maître. Ce peintre a porté toute sa vie l'habit ecclesiastique; on ignore l'année de sa mort. Ce que M. Descamps dit de cet artiste, donne une haute idée de son talent. » Il composoit, » dit-il, & dessinoit bien. Ses têtes de femmes sont gracieuses; ses têtes d'hommes ont » beaucoup de caractère; sa manière de colorier tient souvent de Rubens, mais plus souvent encore elle approche de celle de Van-» Dyck: il fondoit ses couleurs comme le » dernier. Ses tableaux sont vigoureux, & » dans tous ses ouvrages, on trouve une belle « harmunie & une belle entente de clair-obs-» cur. Les portraits qu'il a faits en grand nom-» bre peuvent être comparés à ceux de Van-» Dyck ».

(153) Enrique de las Marinas, de l'école Espagnole, naquit à Cadix en 1610, & ce fut dans cette ville qu'il étudia les principes de la peinture. Il doit le nom sous lequel il est connu au genre qu'il adopta; il ne peignoit que des marines. On dit que ses tableaux sont estimés par la suavité de la couleur, la légereté & la finesse du pinceau, l'exactitude avec laquelle il a rendu les manœuvres des gens de mer, la vérité avec laquelle il a exprimé le mouvement des vagues, la limpidité, la transparence des eaux, les formes des différens bâtimens: mais on l'accuse d'avoir eu peu de correction dans les figures, en avouant cependant qu'il donnoit assez de justesse à leurs actions. Il passa en Italie, se fit estimer dans ce pays, si fécond en bons juges de l'art, & mourut à Rome en 1680, à l'âge de soixante & dix ans.

(154) Pietro Testa, de l'école Florentine, né à Luques en 1611, feroit peu connu s'il n'avoit été que peintre; mais il s'est immortalisé par ses compositions pleines d'esprit qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte. Quoiqu'il n'ait reçu dans sa patrie que les premiers principes du dessin, & qu'il ait été successivement élève du Dominiquin, peintre Lombard, & de Pierre de Cortone que, malgré sa naissance, on peut regarder comme un peintre Romain, il a conservé cette vivacité de mouvement qui caractérise les artistes modernes de la Toscane & les anciens artistes de l'Etrurie. Sa manière lui est particulière; il semble n'avoir rien conservé de ses maîtres, n'avoir rien emprunté de ses prédécesseurs, & n'avoir adopté même des anciens qu'une *grandiosité* qu'il s'est rendu propre. On diroit enfin qu'il a soumis à son caractère l'antique, les grands maîtres & la nature elle-même. Il a dessiné les femmes avec une aimable mollesse, & a donné aux enfans ces chairs potelées qui caractérisent leur âge, & que personne n'a mieux exprimé que notre artiste & le célèbre François Flamand. Ses compositions capricieuses presque jusqu'à la bizarrerie, mais toujours ingénieuses, & le plus souvent allégoriques, ont ordinairement le caractère de la satyre, & sont toujours ani-

mées par la poësie. On dit qu'un de ses tableaux, qui se voit à Rome dans l'église de la républiquo de Lucques, rend témoignage à son talent dans l'art de peindre & même de colorer. Cet artiste fut enlevé par accident à la fleur de son âge. Il dessinoit au bord du Tibro : un coup de vent emporta son chapeau dans le fleuve : il s'élança pour le retenir, tomba dans l'eau, & se noya en 1648, à l'âge de trente-sept ans.

(155) Alphonse du Fresnoy, de l'école Françoise, né à Paris en 1611, fut destiné à la médecine par son père qui étoit apothicaire. Il fit de très bonnes études ; il entendoit les auteurs Grecs, & savoit assez bien le latin pour imiter les poëtes de l'ancienne Rome, autant qu'il peuvent être imités par des hommes à qui leur langue est étrangère, qui ne peuvent l'apprendre que dans les livres & qui en ignoreront toujours un grand nombre de propriétés. Il s'appliqua aussi à la géométrie ; mais le goût de la peinture devint la plus vive de ses inclinations, & il s'y livra malgré la résistance de sa famille. Il fut quelque temps élève de Perrier & du Vouet, & partit à l'âge de vingt-un ans pour l'Italie. Comme il ne recevoit aucun secours de sa famille, dont il refusoit de suivre les vues, & qui d'ailleurs étoit mal partagée des dons de la fortune, il eut beaucoup de peine à y subsister. Il consacroit une partie de son temps à l'étude, & l'autre à peindre, pour vivre, des ruines & de l'architecture.

Il languissoit à Rome depuis deux ans, lorsque Mignard y arriva. Ils s'étoient connus dans l'école du Vouet, & réunis loin de leur patrie, ils se lierent bientôt par les nœuds d'une tendre & constante amitié. Ils logerent ensemble, & Mignard partageoit avec son ami l'aisance médiocre que lui procuroient ses talens & ses travaux. Mignard peignoit beaucoup & avec facilité : du Fresnoy peignoit peu & difficilement, mais il raisonnoit beaucoup sur l'art ; ses réflexions, ses lectures étoient utiles à son compagnon d'études, qui peut-être opéroit trop pour avoir le temps de beaucoup réfléchir. Du Fresnoy, de son côté, réfléchissoit trop pour acquérir l'habitude d'opérer. Examinoit-il les chefs-d'œuvre des anciens & des modernes ; il écrivoit ses observations : falloit-il des tableaux ; c'étoit un nouveau sujet de réflexions qu'il écrivoit encore. Ses conversations donnèrent une excellente théorie à Mignard, & Mignard ne put parvenir à lui donner de la pratique. Du Fresnoy a fait peu de tableaux ; on remarque qu'il cherchoit à imiter le dessin du Carrache & la couleur du Titien. On voit un morceau de lui dans l'église de Sainte Marguérite, fauxbourg Saint Antoine, derrière le maître-autel. Il représente la Sainte à qui le temple est consacré.

Il revint à Paris avant Mignard ; mais il reprit un logement chez Mignard dès que celui-ci eut été appellé & se fut fixé dans cette ville. Il est mort en 1665 âgé de cinquante-quatre ans.

Il n'a pas donné de preuves assez répétés de son talent en peinture pour s'être fait une grande réputation comme peintre : mais il est célèbre par son poëme latin de *arte graphicâ*, ouvrage recherché par les artistes & les amateurs de l'art, traduit en plusieurs langues & commenté par plusieurs artistes. Les préceptes en sont justes & sages, l'exécution un peu sèche, le style un peu rude, un peu obscur. Il s'est proposé d'imiter Lucrece plutôt qu'Horace ; mais, dans sa poësie, il n'est pas peintre comme Lucrece ; il ne répare pas, comme le poëte latin, l'aridité des préceptes par le charme & la richesse des descriptions. Il paroît que, dans tous les genres, la nature lui avoit accordé la justesse du raisonnement, & lui avoit refusé la belle facilité de l'execution.

(156) Guaspre Dughet, dit *Poussin*, eut pour pèro un Parisien établi à Rome & fut élève du Poussin, maître François Cependant comme il est né à Rome (en 1613), comme c'est dans cette ville qu'il a appris & exercé son art, & qu'il a passé toute sa vie, on le compte entre les artistes de l'école Romaine. Le Poussin qui avoit épousé une sœur du Guaspre, lui donna des leçons de peinture, & ayant reconnu de bonne-heure les dispositions du jeune homme pour le paysage, lui conseilla de se consacrer tout entier à ce genre qui suffit à la gloire d'un artiste qui a le talent d'y exceller. Il convenoit d'ailleurs mieux que le genre de l'histoire au goût naturel du Guaspre pour la chasse & la campagne.

Ce peintre, pour mieux observer les beautés de la nature, loua quatre maisons à la fois dans des lieux également propres à ses études ; deux dans les endroits les plus élevés de Rome, une troisième à Tivoli, une autre encore à Frescati. Il eut d'abord quelque sécheresse dans sa manière ; mais quand il eut observé les ouvrages de Claude Lorrain, il se fit une manière vague & agréable. Ses sites sont beaux & bien dégradés ; son pinceau facile & ragoutant. Il donnoit la vie au paysage en y faisant sentir les effets des orages & du vent, & prêtoit ainsi le mouvement à la nature inanimée. Le Poussin a peint quelquefois les figures dans les tableaux de son beau-frère, qui cependant lui-même les traitoit assez bien pour un paysagiste. On dit qu'il lui arriva plus d'une fois de peindre un tableau en un jour : mais cette prestesse n'est pas une qualité qu'on doive con-

seiller aux artistes de chercher. Il mourut à Rome en 1675, âgé de soixante & deux ans.

On voit deux tableaux du Guaspre au cabinet du roi. Ce peintre a gravé lui-même huit de ses paysages. Vivarès a aussi gravé d'après lui.

(157) Barthélemi-Etienne Murillo, de l'école Espagnole, né à Pilas, à quelques lieues de Séville, en 1613, d'une famille riche, fut élève de son oncle Jean del Castillo, qui résidoit à Seville & qui ne peignoit que le genre. Ses tableaux représentoient des foires, des marchés. Murillo fut bientôt en état de satisfaire à ses besoins par son talent. Il eut occasion d'envoyer aux Indes des tableaux de sa main, & le bénéfice qu'il en tira lui fournit assez d'aisance pour faire le voyage de Madrid. Ce fut en cette ville, dans les maisons royales, qu'il étudia le Titien, Paul Véronese, Rubens & Van-Dyck: l'imitation de ces maîtres, & sans doute les dispositions de la nature le rendirent grand coloriste. Il ne négligea pas non plus de dessiner d'après les statues antiques; mais cette étude, moins proportionnée à son penchant, ne fit pas de lui un dessinateur correct. Il retourna dans son pays, riche des études qu'il avoit faites, & des conseils que lui avoit donné Vélasquez. C'est à Séville que sont conservés ses principaux ouvrages: c'est dans l'église des capucins de cette ville, qu'on voit le tableau qui représente Saint Thomas de Villeneuve distribuant ses biens aux pauvres; ouvrage favori de l'auteur, & qu'on regarde comme son chef-œuvre. On voit aussi de lui quelques tableaux dans le palais des rois d'Espagne, à Madrid. Son pinceau est frais & moelleux, sa couleur vraie & de la plus belle intelligence, ses passages des plus heureux, sa touche fière & hardie. Il mourut à Séville, en 1685, âgé de soixante & quinze ans.

S. F. Ravenet a gravé d'après Murillo, une Bohemienne portant son enfant sur le dos; S. Carmona, la Vierge & l'Enfant-Jesus; R. Collin, le portrait de ce peintre, fait par lui-même.

(158) Bartholomée Vander Helst, de l'école Hollandoise, est né à Harlem en 1613. On ne sait pas quel fut son maître, mais on sait qu'il n'a pas voyagé; il est vrai que c'est dans le genre du portrait qu'il s'est fait la grande réputation dont il jouit, & que ce genre qui porte sur une imitation exacte de la nature, ne suppose pas, comme nécessaire, l'étude de l'antiquité ni des grands maîtres de Rome ou de Florence. On raconte que Kneller, lui-même excellent peintre de portraits, ne se lassoit pas pendant son séjour en Hollande, d'admirer un des tableaux de Vander Helst qui sont placés à l'hôtel-de-ville d'Amsterdam.
M. Descamps dit que ce peintre n'a été surpassé que par Van-Dyck & même avec fort peu d'avantage pour le dernier. Un autre artiste, juge sévère quelquefois jusqu'à la rigueur, n'hésite point à placer Vander Helst au dessus de tous les autres peintres de portraits & de Van-Dyck lui-même. » J'ai vu, dit M. Falconet, les » deux grands tableaux de Vander Helst placés » dans une des salles de l'hôtel-de-ville » d'Amsterdam, & je crois pouvoir dire ici » comment ils m'ont paru. Celui qui représente une assemblée des principaux bourgeois ou arquebusiers qui s'entretiennent, » boivent & mangent autour d'une table, est » peut-être tout ce qu'il est permis à l'art de » produire pour la parfaite imitation du naturel, mais rendu avec une intelligence si savante qu'on n'apperçoit aucune indice du » prestige qui souvent fait réussir plus d'un » ouvrage inférieur à celui de Vander Helst. » Il y est pourtant, ce prestige, mais soumis » à la vérité qui lui commande & dans l'ordonnance générale & jusques dans les plus » petits détails.

« Avant d'avoir vu *les ouvrages de Vander* » *Helst*, je l'entendois mettre au dessus des » Rembrandt, des Van-Dyck & d'autres de » leur force; & j'avoue que j'avois beaucoup » de peine à le croire: je l'ai vu, bien vu, » & plusieurs fois; j'avoue qu'en se dépouillant » de tout préjugé, on le trouvera peut-être, » à des égards, supérieur à ces grands maîtres, » puisqu'il est plus vrai. C'est par là qu'il est » d'une hauteur au delà de laquelle on ne peut, » je crois, faire que des suppositions chimériques; Le tableau est signé *Barthomeus Van-* » *der Helst fecit A°. 1648*.

» Neuf années auparavant, c'est-à-dire, en » 1639, le même peintre avoit fait un autre » tableau placé vis-à-vis, & qui représente le » bourgmestre Corneille-Jean Witsen à la tête » de sa compagnie. C'est en général un beau » & superbe ouvrage, où même on voit des » parties égales à tout ce qu'on peut faire en » ce genre: mais l'autre tableau mérite la préférence. J'ai vu par celui de 1639 que Vander » Helst avoit alors, dans son *faire*, de cette » magie harmonieuse des peintres que j'ai » nommés, & qu'il ne leur a pas été inférieur » dans cette partie; mais son goût pour la plus » exacte précision le conduisit jusqu'au tableau » fait dix années après. C'est là qu'il n'a point » d'égaux, & que le prestige de l'art est si » bien d'accord avec le naturel, qu'on fait » soi-même partie de cette assemblée, qu'on » parle avec plus ou moins de confiance, & » qu'on ne diroit pas à l'un ce qu'on adresse à » l'autre ».

Il ne faut pas croire que, pour parvenir à cette extrême vérité, le peintre ait employé

un pinceau froid & léché : il peignoit d'une grande maniére. Ses draperies sont larges, ses figures bien dessinées : il imitoit jusqu'à la plus grande illusion les vases d'or & d'argent & tous les accessoires. On ne sait pas l'année de sa mort ; il parvint à un âge avancé, se maria fort tard & eut un fils qui devint lui-même un bon peintre de portraits. Il avoit fixé sa résidence à Amsterdam.

(159) Otho Marcellis, de l'école Hollandoise, né en 1613, n'est célèbre que par l'imitation des plus petits objets de la nature ; mais l'insecte qu'on foule aux pieds devient précieux quand il est bien imité par l'art. Marcellis, & les artistes qui ont suivi ses traces, prouvent qu'il n'est aucun genre qui ne puisse mériter de la gloire quand on le cultive avec de grands succès. Les plantes, les reptiles, les insectes furent les seuls objets de ses études ; il nourrissoit chez lui de ces animaux pour les mieux observer : il ne laissoit rien échapper de ce qui, dans la nature, n'échappe point à la vue, & il vit ses travaux recherchés & généreusement recompensés à Paris, à Rome, à Florence, à Amsterdam. Il fut quelque temps attaché à la reine mère de Louis XIII, qui lui donnoit la table, le logement, & un louis, qui en vaudroit trois à présent, pour quatre heures de travail. Il mourut à Amsterdam en 1673, âgé de soixante & dix ans.

(160) Gérard Douw, de l'école Hollandoise, naquit à Leyde en 1613 ; il étoit fils d'un vitrier. Après avoir reçu pour le dessin les leçons d'un graveur, & pour la peinture celles d'un peintre sur verre, il entra dans l'école de Rembrandt ; & trois années d'études sous ce maître lui suffirent pour parvenir au degré de perfection qui l'a rendu célèbre. Il profita des leçons de Rembrandt sur la couleur & le clair-obscur ; mais il ne goûta pas la maniére heurtée de ce maître, & préféra celle qu'avoit eue cet artiste, lorsqu'il avoit donné à ses ouvrages le plus grand fini. L'idée d'un fini précieux & recherché ne pouvoit se détacher dans l'esprit de Gérard Douw de celle de la perfection ; il suivit toujours cette idée dans ses ouvrages, & l'on peut croire qu'il seroit resté dans l'obscurité, s'il avoit cherché une manière facile & expéditive ; tant il est vrai qu'il y a peu de lois générales pour la manœuvre de l'art, & que l'artiste qui veut parvenir à la gloire, doit étudier son penchant, & le suivre. La manière strapassée du Tintoret, & toutes les manières intermédiaires jusqu'à l'extrême patience de Gérard Douw, peuvent conduire l'artiste à la réputation, s'il en fait un bon usage. Ce que nous disons ici de la manœuvre, nous pouvons le dire des genres depuis celui qui se propose la représentation de la beauté idéale dans la nature humaine, jusqu'à celui qui se borne à celle d'un papillon.

Gérard Douw, qui ne peignoit qu'en petit, & dont les tableaux avoient rarement plus d'un pied de hauteur, employoit quelquefois cinq jours à faire une main ; il avoua lui-même à Sandrart qu'un manche à balai lui avoit coûté trois jours de travail. Pour que la propreté qu'il cherchoit dans ses ouvrages ne fût altérée par aucun accident, il avoit soin de les renfermer au moment où il les quittoit, & avant de les reprendre quand il retournoit à son cabinet, il restoit quelques temps immobile jusqu'à ce que la poussière la plus subtile qu'il avoit excitée par son mouvement pût être tombée. C'étoit alors qu'il retiroit d'une boëte, avec précaution, son tableau, ses pinceaux, sa palette. Aucun ouvrier n'auroit pu lui faire des pinceaux assez parfaits ; il les faisoit lui-même ; aucun éléve, aucun domestique n'auroit pu broyer ses couleurs assez fines ; il étoit son propre broyeur. Il faisoit tout d'après nature : & pour suivre les contours des objets, & rendre leurs proportions avec plus d'exactitude, il les regardoit à travers un treillage de soie composé d'un certain nombre de carreaux & le même nombre de carreaux étoit tracé sur la toile. Par ce moyen, il plaçoit ce qu'il voyoit dans le carreau du treillage sur le carreau correspondant de sa toile ; ainsi il dessinoit aux carreaux d'après nature ; moyen qu'on employe ordinairement pour réduire, avec la plus grande précision, des tableaux ou des dessins. Il se servoit aussi d'un miroir concave qui lui représentoit l'objet plus petit que la nature.

Il fit d'abord le portrait en petit ; mais son extrême lenteur impatientoit les modèles. Lui-même se lassa d'avoir deux objets à se proposer ; celui de faire ressembler, & celui de bien peindre ; l'un le distrayoit de l'autre ; il se consacra donc à représenter des objets de la vie commune. « Cet artiste, dit M. Descamps, est un des peintres hollandois qui ait le plus fini ses tableaux. Tout y est précieux, flou & colorié suivant les tons de la nature. Sa couleur n'est point tourmentée par le travail ; rien n'y est fatigué. Une touche fraîche & pleine d'art, y voile le soin le plus pénible. Ses tableaux conservent autant de vigueur de loin que de près ». On sent bien, d'après ce que nous avons dit de sa manière d'opérer, qu'il ne faut pas y chercher la chaleur.

On sait que Gérard Douw a cessé de vivre dans la même ville où il avoit pris naissance ; mais on ignore l'année de sa mort. Il vivoit encore en 1662.

On voit au cabinet du roi trois tableaux de ce maître, & cinq au palais-royal. Tout le

monde connoît la fameuse devideuse, mère de Gérard Douw, gravée par Wille.

(161) Mathias Preti, dit *le Calabrese*, né d'une famille noble à Taverne, dans la Calabre, au royaume de Naples, en 1613, reçut les premières leçons de son frére, qui étoit directeur de l'academie de Saint Luc, à Rome; & se mit ensuite, à Bologne, sous la conduite du Guerchin. Après avoir passé quinze ans dans cette école, il alla étudier à Venise les ouvrages du Titien, du Tintoret, de Paul Véronese, & à Parme ceux du Correge. Avide de connoître tout ce qui avoit de la réputation, il fit le voyage de Paris pour voir les tableaux du Vouet, & ayant admiré la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, il voulut en connoître l'auteur & alla lui faire une visite à Anvers. Ce grand maître lui fit présent d'un tableau représentant Hérodiade qui tient la tête de Saint Jean. Le Calabrese parcourut ensuite l'Allemagne, cherchant d'habiles artistes & n'en trouvant que fort peu.

Il réussit principalement dans les grands ouvrages à fresque. L'habitude de peindre en ce genre lui donna celle de colorer vigoureusement à l'huile, mais de tenir les ombres trop noires; pratique qu'il pouvoit avoir conservée du Guerchin. D'ailleurs on remarque de grandes beautés dans ses ouvrages; une manière fière, de belles têtes & de belles mains bien dessinées, un grand caractère, de la majesté dans l'invention, de la richesse dans les détails, de la variété dans l'ordonnance. Il aimoit à choisir des sujets sombres, comme son coloris. Le ton de ses tableaux est souvent bleuâtre. Il mourut à Malthe en 1699, âgé de quatre-vingt-six ans. Il étoit commandeur de Syracuse, & jouissoit d'une aisance qui lui permettoit de soutenir avec dignité la noblesse de son art & celle de sa naissance.

Capana & Beauvarlet ont gravé chacun un tableau de ce peintre, de la galerie de Dresde: le premier représente Saint Pierre délivré de prison; le second, l'incrédulité de Saint-Thomas.

(162) Pierre de Laar, dit *Bamboche*, de l'école Hollandoise, naquit vers 1613 dans la petite ville de Naarden. On sait qu'il témoigna de bonne heure son inclination pour la peinture, & que ses parens, qui vivoient dans l'aisance, lui permirent de suivre son goût; mais on ignore quels furent ses maîtres. Il étoit encore jeune, quand il fit le voyage de Rome, où il se fit assez de réputation pour vendre ses ouvrages fort cher. Il y fut lié avec le Poussin, Claude Lorrain & Sandrart. Sa personne étoit très difforme; ses mœurs & son esprit très aimables. Le vice de sa conformation le fit appeller par les Italiens *Bamboccio* & *Bamboche* par les François.

Il représentoit ordinairement des chasses, des attaques de voleurs, des fêtes publiques, des divertissemens champêtres. On assure que c'est de son surnom, que les tableaux qui représentent des actions de la vie privée ont été nommés *bambochades*. Son dessin étoit spirituel, sa couleur vigoureuse & vraie, son génie fertile, ses compositions variées; sa mémoire si heureuse qu'il pouvoit représenter fidelement ce qu'il n'avoit vu qu'une fois. On assure que le plus souvent il peignoit les vues de mémoire. Il exprimoit avec une facilité très rare les vapeurs plus ou moins épaisses dont l'air est plus ou moins chargé suivant les différentes heures du jour, ou les différentes variations de l'athmosphere. Ses compositions étoient ordinairement enrichies d'un grand nombre de figures d'hommes & d'animaux, ornées d'architecture, animées par des vues maritimes. Il ne se mettoit jamais à l'ouvrage qu'après avoir monté, en quelque sorte, son esprit au ton dont il avoit besoin, en jouant de quelqu'instrument.

Après seize ans de séjour à Rome, il se rendit aux vives sollicitations de sa famille & revint dans sa patrie. Non seulement on s'empressa d'acheter les ouvrages qu'il y fit, mais on fit venir, en plus grand nombre qu'il fut possible, de ceux qu'il avoit faits en Italie. On a prétendu qu'il étoit mort de chagrin de se voir préférer Wouwermans qui donnoit ses tableaux à plus bas prix. Ce fait rapporté par Houbraken a été copié depuis par le plus grand nombre des auteurs qui ont écrit la vie de ce peintre: mais, comme le remarque M. Descamps, Houbraken n'a fait que suivre, en cette occasion, Florent le Comte, écrivain peu exact pour ce qui regarde les peintres Flamans. Wayermans, auteur plus digne de foi, rapporte que le Bamboche, à qui sa conformation n'avoit jamais laissé qu'une santé délicate, sentit vers l'âge de soixante ans, augmenter ses infirmités; qu'alors cet homme dont le vif enjouement avoit fait la charme des sociétés, tomba dans une noire mélancolie, & devint insupportable à lui-même & aux autres, & que cet état le conduisit au tombeau en 1673 ou 1674.

Le roi possède trois tableaux de Bamboche, dont deux sur toile; on en voit le même nombre au palais-royal.

Corn. Visscher a gravé, d'après ce peintre, un maréchal ferrant, des voleurs de nuit éclairés par la lune, un paysan & une paysanne gardant des vaches & des chèvres, un four à briques. Bamboche a gravé lui-même à l'eau-forte quelques unes de ses compositions.

(163) Jacques Van Artois, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1613. On ne connoît

connoît pas ses maîtres; peut-être n'en eut-il pas d'autre que la nature : sans cesse il l'étudioit dans la campagne, il ne négligeoit rien de ce qui pouvoit enrichir ses tableaux, & devint bientôt, en grand & en petit, l'un des meilleurs paysagistes de la Flandre. Il étoit intimement lié avec Teniers, qui faisoit quelquefois ou retouchoit du moins, dans les ouvrages de Van Artois, les figures & les animaux.

Ses paysages sont peints d'une grande manière, tous les objets y sont distribués avec art, les devans sont ordinairement enrichis de belles plantes, ses arbres sont d'un beau choix & ont du mouvement, sa touche est spirituelle dans le feuillé, ses ciels sont légers; mais ses plans ont peu d'étendue. Il gagna beaucoup, mais il fit de grandes dépenses; bien venu des grands, il voulut imiter leur faste, & mourut pauvre, on ne sait en quelle année.

(164) Bonaventure Peters, de l'école Flamande, né à Anvers en 1614, unit le talent de la poésie à celui de la peinture. Il n'aimoit que les sujets qui inspirent la terreur; des vaisseaux frappés de la foudre, ou se brisant contre les écueils; des bâtimens en feu sautant en l'air; des mers agitées par la tempête & se confondant avec le ciel. Ses tableaux en ce genre sont précieux. Ils sont bien peints & d'un beau fini. Ce peintre mourut à Anvers en 1652, âgé de trente-huit ans. Il eut un frère nommé Jean Peters, né en 1625, qui peignoit dans le même genre, & dont les tableaux sont d'une vérité qui fait presque frémir. Ses figures sont bien dessinées, sa touche est fine, sa couleur d'un belle intelligence. On ignore l'année de sa mort.

(165) Bertholet Flemael, né à Liége en 1614, peut être compris dans l'école Allemande, puisque l'évêché de Liége fait partie du cercle de Westphalie. Ses parens, qui étoient fort pauvres, le destinèrent à la profession de musicien : il fit des progrès dans cet art, & donna ensuite la préférence à celui de la peinture; un peintre médiocre lui donna des leçons, il en alla chercher de plus savantes en Italie. La grandeur de sa manière ne tarda point à lui faire une réputation. Il fut appellé par le grand duc de Florence & resta quelque temps attaché au service de ce prince.

En quittant la Toscane il vint à Paris où il peignit la coupole des Carmes-Déchaussés, & une adoration des rois dans la sacristie des Grands-Augustins. Il n'avoit que trente quatre ans lorsqu'il retourna dans son pays après neuf ans d'absence : rappellé à Paris en 1670, il vint y placer dans la chambre de l'audience du roi, aux Tuilleries, un plafond qu'il avoit fait à Liége & qui représente la religion. L'honneur qu'on lui accorda de le nommer professeur de l'académie royale de peinture ne put le retenir en cette ville. Il s'empressa de retourner à Liége, où il mourut de mélancolie en 1675 âgé de soixante & un ans. Il avoit une belle couleur, une grande fonte de pinceau, un dessin tenant des bonnes écoles d'Italie, & une profonde connoissance du costume. Il étoit en même temps peintre & architecte. L'église des Dominicains de Liége & celle des Chartreux sont bâties sur ses dessins.

Natalis a gravé, d'après ce peintre, Saint Bruno en prieres.

(166) Salvator Rosa, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1615. Elève d'un peintre médiocre, & réduit, pour vivre, à exposer ses tableaux en vente sur la place, il fut encouragé par Lanfranc qui lui en acheta quelques uns. Il se mit ensuite sous la conduite de Joseph Ribera qui le conduisit à Rome, d'où il fut mené à Florence par le prince Jean-Charles de Médicis; il y resta neuf ans, se rendant aussi agréable aux Florentins par ses talens poétiques, & par l'art avec lequel il jouoit dans les comédies qu'il avoit composées lui-même, que par ses ouvrages en peinture. Il revint ensuite à Rome & y passa le reste de sa vie, qu'il termina en 1673 à l'âge de cinquante-huit ans. Il vivoit depuis longtemps dans le commerce le plus intime avec sa servante dont il aimoit la figure, mais dont il estimoit peu le caractère & les mœurs. Son confesseur le voyant approcher de sa fin, lui fit un devoir de réparer les erreurs de sa vie en épousant cette fille; le malade résistoit. » Vous l'épouserez, lui dit le confesseur, si vous voulez » aller en paradis ». Il faut donc en passer par » là, repartit le moribond, s'il faut avoir des » cornes pour aller en paradis ». *Se andar non si puo in paradiso senza esser cornuto, converrà farlo.*

Il tient un rang très distingué entre les meilleurs paysagistes de l'Italie. Son feuillé est léger & spirituel, son pinceau libre & plein de feu, ses figures sveltes & d'un singulier caractère. Il représentoit avec succès des marines, des chasses, & il excelloit surtout à peindre des solitudes sauvages, le silence des eaux stagnantes, l'horreur des roches escarpées. Mais il se piquoit d'être un grand peintre d'histoire & n'hésitoit pas à se comparer, à se préférer aux plus illustres artistes en ce genre. Un jour qu'il venoit de terminer un tableau dont les figures étoient grandes comme nature, il ne put s'empêcher de dire à son ami Passari : » Que Michel-Ange vienne » à présent; qu'il dessine, s'il le peut, le nud » mieux que je n'ai fait ». Il souffroit quand il entendoit célébrer son talent dans le pay-

sage ; il vouloit qu'on fondât sa gloire sur ses tableaux historiques. Ses ouvrages en ce genre ont un merite qui lui est propre & qu'ils doivent à la force de ses conceptions bizarres & capricieuses. C'est un barbare, mais qui étonne, qui effraye par sa fierte sublime. Quelque chose d'agreste domine dans toutes les parties de ses ouvrages ; ses rochers, ses arbres, les ciels, ses figures & même son exécution, ont quelque chose de rude & de sauvage. Il ne s'étoit pas donné la peine d'étudier l'antique ni les grands maîtres qui n'étoient pas assez grands à ses yeux pour mériter de lui servir d'exemples. Il daignoit même peu consulter la nature : il avoit seulement un grand miroir devant lequel il se plaçoit dans l'attitude qu'il vouloit représenter, & ne prenoit pas d'autres modèles. Pour donner de la sveltesse à ses figures, il les faisoit gigantesques, & il y mettoit plus d'esprit que de correction. Il se piquoit d'une extrême prestesse, & quand il avoit commencé & fini en un jour un tableau d'une moyenne grandeur, il étoit plus content de lui-même que s'il eût fait un ouvrage bien réfléchi & bien étudié. Sa conduite n'étoit pas moins capricieuse que ses ouvrages de peinture.

Salvator Rosa est de tous les artistes Italiens celui qui s'est le plus distingué par ses poesies. Il est surtout connu par ses satyres. Son esprit caustique le rendoit propre à ce genre, mais lui attira aussi quelques chagrins, & le fit exclure de l'académie de Rome : injustice qui n'auroit été humiliante que pour ses auteurs, s'il n'avoit pas eu la foiblesse d'y être sensible.

Le roi a deux tableaux de ce maître ; l'un représente une bataille & l'autre la Pythonisse. Il a beaucoup gravé à l'eau forte. Strange a gravé d'après lui une très belle estampe représentant Belisaire.

(167) Gabriel Metzu, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1615, eut surtout pour maîtres les ouvrages de Terburg & de Gérard Douw. Il avoit de la noblesse dans le choix de ses figures & un assez bon goût de dessin ; ses attitudes ne sont ni froides ni gênées, ses physionomies sont gracieuses : il semble avoir cherché Van-Dyck dans la couleur, ainsi que dans le dessin des têtes & des mains. Quoique ses tableaux soient précieux comme ceux de Gérard Douw, sa touche est plus libre & plus large, sa couleur n'est jamais tourmentée. Il n'avoit pas besoin d'opposer les couleurs entre elles, pour détacher les objets, la différence des nuances, celle des substances, celle de leurs plans lui suffisoit pour détacher un objet d'une certaine couleur sur un autre d'une couleur semblable : pratique remplie d'art, dont le succès résulte de la justesse des dégradations, & de l'étude des différentes épaisseurs de l'air suivant les distances differentes. Ses tableaux sont rares en France, & ils y sont justement recherchés : on n'en trouve qu'un seul dans la collection du roi ; il représente une femme qui tient un verre, & un homme qui la salue. Tout ce qu'on sait de ce peintre, c'est qu'il fixa de bonne-heure sa résidence à Amsterdam, & qu'il s'y fit aimer par ses qualités sociales. Il souffrit l'opération de la pierre en 1658 à l'âge de quarante-trois ans ; on ignore s'il y survécut.

J. G. Wille a gravé, d'après ce maître, la tricoteuse Hollandoise, & l'observateur distrait.

(168) David Ryckaert, de l'école Flamande, né à Anvers en 1615, eut pour maître son père qui étoit un habile peintre de paysages. Ce fut aussi par le paysage que David commença sa réputation, mais il se proposa dans la suite pour modeles les ouvrages de Brauwer & de Van Ostade ; ce qui ne l'empêcha pas de traiter quelquefois des sujets plus élevés que ceux qui étoient familiers à ces peintres. Il n'a pas voyagé, mais pour s'animer par de beaux exemples, il employa une partie de sa fortune à rassembler autour de lui des tableaux d'habiles maîtres. Il est ordinaire que la couleur des peintres s'affoiblisse à mesure qu'ils avancent en âge : on observe le contraire en David Rickaert : ses premiers tableaux sont un peu gris ; ceux d'un temps postérieur sont d'une couleur très chaude. Il donnoit à ses peintures peu d'épaisseur de couleur, & laissoit paroître presque par tout le panneau ou la toile. On remarque beaucoup d'art & de précision dans ses têtes, beaucoup de soin dans ses draperies qui sont toujours faites d'après nature, & une grande négligence dans ses mains, qui sont toujours faites de pratique. Il terminoit son travail par des touches de la plus grande légereté, & caractérisoit par ces touches, frappées à propos & avec la plus grande intelligence, des accessoires qu'il ne faisoit presque qu'indiquer. Après n'avoir traité que des sujets rians, il se mit, dans un âge assez avancé, à ne peindre que des scènes de diableries, de sortiléges : la singularité de ces derniers tableaux ne les fait pas moins rechercher que ses premières productions. On ignore l'année de sa mort. Ses bons tableaux sont rares.

(169) Benedetto Castiglione, dit le *Benedette*, de l'école Génoise, né à Gênes en 1616, s'appliqua d'abord aux belles-lettres, & se livra ensuite à la peinture. Après avoir reçu les premières leçons de l'art d'un peintre obscur, il fut élève de *Jean André de Ferrari*, Génois qui joignoit à l'esprit de la composition

un coloris vague & brillant. Il avoit déjà fait de grands progrès sous ce maître, lorsqu'il se mit sous la conduite de Van-Dyck qui passa quelque temps à Gênes. Perfectionné par les conseils de ce grand artiste, mais incapable de se satisfaire tant qu'il lui restoit quelque chose à apprendre, il visita Rome, Florence, Parme & Venise, étudiant par-tout & laissant par-tout quelques uns de ses ouvrages, sans pouvoir s'enrichir. Il fut enfin accueilli du duc de Mantoue, qui se l'attacha par une pension considérable & un logement dans son palais. Il y est mort, rongé de goute & accablé d'infirmités, en 1670, à l'âge de cinquante-quatre ans.

Le Benedette peignoit l'histoire, le portrait & le paysage. Dans tous les genres, il a de beaux effets de clair-obscur, une touche vive & spirituelle, une couleur vigoureuse. Dans l'histoire, il ne paroît pas s'être occupé à rechercher cette beauté ideale, qui étoit le premier objet de l'art chez les anciens, & de laquelle ont approché les grands maîtres de l'école Romaine. Il n'a pas même atteint à cette élégance des formes, à cette pureté du contour, à cette noblesse de caractère que les juges rigoureux font entrer dans l'essence de la peinture historique. Le genre dans lequel il a plus particulièrement réussi, & sur lequel il a fondé sa réputation, consiste dans la représentation de bergeries, de scénes rustiques, de marches, de caravanes. Il est sûr de réunir les suffrages dans ces sujets animés par l'esprit de sa touche, brillans du charme de sa couleur, réveillés par les heureux caprices de ses coëffures & de ses ajustemens, rendus intéressans par la manière pittoresque dont il traitoit les animaux, piquans enfin par le caractère singulier des têtes.

On voit au cabinet du roi, trois tableaux de ce maître; l'un, sujet historique, représente les vendeurs chassés du temple; les deux autres sont des paysages. Un portrait de femme avec une coëffure bizarre se trouve dans la collection du Palais-Royal.

On a gravé plusieurs tableaux du Bénédette: mais il n'y a pas, d'après lui, d'estampes aussi intéressantes, que celles qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte, & qui sont en grand nombre. On peut s'en procurer assez facilement, & leur mérite n'a pas besoin d'être soutenu par la rareté.

(170) Sébastien Bourdon, de l'école Françoise, naquit à Montpellier en 1616. Son père, qui étoit peintre sur verre, lui donna dès sa première enfance, quelques principes du dessin. Un de ses oncles l'amena à Paris à l'âge de sept ans. On le plaça sur une voiture chargée de ballots: l'enfant s'y endormit, un des ballots roula, & l'entraîna dans sa chûte sans le réveiller. L'endroit étoit désert, personne ne s'apperçut de l'accident, & la voiture continua sa route. Heureusement un courier avertit les conducteurs qu'il avoit vu, à côté de son chemin, un paquet & un enfant qui devoient appartenir à la voiture; on courut à l'endroit indiqué, & l'on trouva le jeune Sébastien encore plongé dans un profond sommeil.

Il fut placé à Paris chez un peintre très médiocre & ne laissa pas que d'y développer les heureuses dispositions qu'il avoit reçues de la nature. Dès l'âge de quatorze ans, il quitta cette ville, se rendit à Bordeaux & peignit dans un château voisin un plafond à fresque qui fut admiré. Cependant il ne trouva d'occupation ni à Bordeaux, ni à Toulouse, & la misère l'obligea de s'engager. Il obtint bientôt après le congé de son capitaine, étonné des talens de son soldat, & toujours manquant de tout, il alla à Rome où il trouva peu de ressources. Il fut obligé de se mettre aux gages d'un marchand de tableaux qui le payoit mal & le faisoit beaucoup travailler: la facilité du Bourdon étoit égale à l'avidité du marchand. Il avoit un talent fort utile dans la circonstance où il se trouvoit; celui d'avoir une mémoire assez heureuse, une assez grande fléxibilité de manière, pour faire des tableaux de tous les maîtres dont il avoit vu des ouvrages.

Admis dans l'attelier de Claude Lorrain, il vit ce peintre célèbre travaillant à un tableau qui l'occupoit depuis quinze jours, & qui bien que fort avancé, devoit l'occuper encore le même temps. Bourdon regarde attentivement, sort, achete une toile de même grandeur, & la semaine suivante, un jour de fête, fait exposer le tableau en place publique. On s'assemble, on admire, on se récrie sur la beauté de l'ouvrage, on assure, comme il est ordinaire quand il s'agit d'un artiste chéri, que le Lorrain n'a rien fait encore de si parfait. On court le complimenter; il nie qu'il ait rien exposé: cependant on entre dans son cabinet, & l'on est surpris de voir sur le chevalet le même tableau qu'on vient d'admirer sur la place. Le fait s'éclaircit enfin, & le Lorrain ne pardonna qu'avec peine au Bourdon cette supercherie. Le talent que ce dernier avoit de contrefaire André Sacchi, Michel-Ange des Batailles, & le Bamboche, lui procura une subsistance honnête. Mais il étoit né dans la religion Calviniste qu'il professa toute sa vie; un peintre François menaça de le dénoncer à l'inquisition, & le Bourdon fut obligé de quitter Rome après trois ans de séjour. Le dénonciateur étoit un homme sans talent: sa lacheté seule a conservé le souvenir de son nom.

De retour à Paris, Bourdon se fit une grande réputation par son tableau de Notre-Dame

qui représente le crucifiement de Saint Pierre; il le soutint par son martyre de Saint André qui est placé dans la Cathédrale de Chartres. Il fut chargé de six grands tableaux pour la paroisse de Saint Gervais : mais s'étant permis, dans un café, quelques plaisanteries sur le Saint dont il devoit représenter l'histoire, on lui ôta cette entreprise, & il eut seulement la permission de finir le tableau qu'il avoit commencé.

On eût dit, en voyant ces ouvrages, que la nature l'avoit uniquement destiné au grand, & sa gloire seroit encore plus brillante s'il avoit eu la sagesse de s'y fixer : mais son esprit variable le rappelloit aux genres vers lesquels la nécessité l'avoit contraint à Rome de s'abbaisser, & l'on vit l'artiste qui décoroit avec tant d'applaudissemens les temples, humilier son pinceau en le consacrant à des bambochades. Ces ouvrages, faits promptement, lui étoient bien payés, mais ils nuisoient à son talent en accoutumant son esprit à n'être pas toujours occupé de grandes choses.

Cependant les arts amis de la paix furent troublés en France par les mouvemens de la fronde. Bourdon fut appellé en Suéde par Christine & eut le titre de premier peintre de cette reine; mais le premier peintre n'eut à faire que des portraits, nouvelle distraction aux conceptions sublimes du peintre d'histoire. il fit le portrait de Christine à cheval : cette reine le décora de la qualité de son envoyé pour présenter cet ouvrage au roi d'Espagne. Bourdon prit sa route par Paris; & il y apprit que le vaisseau chargé du portrait avoit fait naufrage, que Christine avoit embrassé le catholicisme, qu'elle se préparoit à quitter la Suéde. Les troubles de la fronde étoient calmés, il trouvoit de l'occupation & se consola sans peine de la fortune qu'il avoit perdue. Ce fut alors qu'il fit, pour le maître-autel de la paroisse de Saint Benoit, un Christ mort aux pieds de la Vierge, ouvrage qui suffiroit pour justifier la plus grande réputation. Après un voyage à Montpellier, où il se transporta avec toute sa famille, & où il laissa des ouvrages considérables, il revint à Paris, & y travailla moins pour les François que pour les étrangers. Il peignit cependant la galerie de l'hôtel de Bretonnvilliers, & déploya dans cet ouvrage la facilité de son génie : mais cet hôtel devint par la suite l'un de ceux des fermes, & les peintures y sont tombées dans le plus grand délabrement.

Bourdon avoit reçu de la nature un très beau génie, une très riche imagination : mais sa vivacité naturelle ne lui permettoit pas d'apporter à ses ouvrages cette réflexion profonde qui donne tant de prix à ceux de Raphaël, du Poussin, &c. elle ne lui laissoit même pas la patience de terminer suffisamment ce qu'il avoit conçu. Il falloit que ses pensées fussent jettées sur la toile comme des traits de feu, & les morceaux qu'il a le plus finis ne sont pas les plus beaux. Il avoit une certaine bizarrerie dans le caractère qui se portoit sur ses ouvrages & qu'on remarque dans ses plus belles compositions; mais on aime leur air sauvage, & elles sont animées d'une expression vive qui leur donne un grand prix : cette même singularité qui caractérise ses compositions, se retrouvoit aussi dans son exécution & quelquefois pour rendre certains objets & sur tout les poils, il se servoit de l'ente de son pinceau, avec laquelle il decouvroit l'impression. Il se laissoit volontiers emporter par son extrême facilité; il paria une fois de faire douze têtes d'après nature en un jour, & gagna le pari : ces têtes n'étoient même pas des moins belles qu'il eût faites, mais on sait que ce n'étoit pas avec cette promptitude que Raphaël faisoit les siennes. Le caprice regnoit dans sa conduite comme dans ses compositions : tantôt il se livroit à la société & y portoit les agrémens de son humeur enjouée; tantôt il se plongeoit dans un travail opiniâtre, se renfermant dans un grenier qui lui servoit d'attelier, en tirant l'échelle pour que personne n'y pût entrer, & n'en sortant pas lui-même d'un mois entier. Il ne pouvoit se fixer à aucun genre, à aucune manière. Il parcouroit l'histoire, le paysage, la bambochade; il se proposoit d'imiter le faire d'un nombre de maîtres différens, ayant tantôt en vue le coloris du Titien, tantôt les ordonnances du Poussin, tantôt les singularités piquantes du Benedette; & ne s'arrêtant assez à aucun genre, à aucune manière, pour y atteindre à la perfection. Quand il revint d'Italie, il cherchoit à imiter la manière Lombarde, mais on lui desiroit plus de correction : les années qu'il avoit passées en Italie, avoient été employées aux travaux que lui imposoit la nécessité de vivre, & perdues pour l'étude. Il s'apperçut de ce qui lui manquoit : il se mit à faire une étude plus sérieuse du dessin : c'étoit poser trop tard les fondemens de l'art, lorsqu'il étoit distrait par le besoin de l'exercer. Il conserva donc toujours de grands défauts; mais comme il avoit de grandes beautés, & même des beautés qui lui appartenoient & qui tenoient à ces défauts eux-mêmes, on ne peut lui refuser une place très honorable entre les grands peintres. Il auroit été peut-être plus parfait, s'il avoit eu moins de mémoire; il étoit gêné par toutes les beautés dont il avoit conservé le souvenir & qu'il vouloit imiter. Le Bourdon est plus estimé de la postérité qu'il ne l'étoit de ses contemporains; c'est ce qu'on ne peut dire que d'un bien petit nombre d'artistes. Il est mort à Paris en 1671, âgé de cinquante-cinq ans.

Bourdon a gravé lui-même un grand nombre d'estampes d'après ses tableaux ; tout le monde connoît la suite de ses œuvres de miséricorde. On y admire de belles expressions, un grand style, le cachet de l'originalité, & en même temps une imitation du Poussin, du Dominiquin, &c.

(171) Louis Scaramuccia, de l'école Romaine, naquit à Perouse en 1616, & reçut de son père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art : il se perfectionna dans l'école du Guide, & devint l'un des élèves chéris de cet habile maître. Il en imita si bien la manière que souvent ses ouvrages ont été confondus avec ceux du Guide. C'est un de ces artistes qui n'ont été grands que par imitation, & qui ne peuvent prétendre à la gloire qui est le prix du génie. Il ne soutint pas sa réputation vers la fin de sa carrière, parce que les traces de l'école étoient effacées de sa mémoire. Il a écrit un traité de peinture intitulé : *le Finezze de Penelli Italiani*, & mérite une place entre les artistes lettrés. Il est mort à Pavie en 1680, à l'âge de soixante & quatre ans.

(172) Govaert Flinck, appartient à l'école Allemande, par sa naissance, & vit le jour à Cleves en 1616. L'école Hollandoise a droit de le revendiquer, parce qu'il fut élève de Rembrandt, & l'un des plus habiles imitateurs de ce maître. Ses ouvrages sont confondus avec ceux de Rembrandt, & il est bien difficile de ne s'y pas tromper. Dans un âge plus mur, il crut qu'une manière plus fondue rendoit mieux la nature ; il changea la sienne, & le succès de ses derniers ouvrages ne durent pas le faire repentir d'avoir abandonné une imitation servile. Il peignoit très bien le portrait, mais il abandonna ce genre quand il eut vu ceux de Van-Dyck. Il voulut quitter entièrement la peinture, quand il eut vu les ouvrages de Rubens ; mais de vives sollicitations le rappellèrent à ses pinceaux, & il venoit de finir avec applaudissement, pour la maison de ville d'Amsterdam, les esquisses de douze tableaux que lui demandoient les bourgmestres, lorsqu'il mourut en 1670, âgé de quarante-quatre ans.

C. Van Dalen a gravé d'après Flinck, la Vierge allaitant l'Enfant-Jesus, Vénus & l'Amour, Jean-Maurice, Prince de Nassau : J. G. Muller a gravé Alexandre cédant Campaspe à Apelles.

(173) François Romanelli, de l'école Romaine, naquit à Viterbe en 1617 : il vint de bonne heure à Rome, y marqua la plus grande inclination pour la peinture, & fut placé par le cardinal Barberini, son protecteur, dans l'école de Pietre de Cortone. L'acharnement au travail détruisit sa santé ; il ne put la rétablir que par le repos & par un voyage à Naples. Il se fit de bonne heure une grande réputation par les ouvrages dont il fut chargé pour le Pape & pour le Roi d'Angleterre. Appellé à Londres par Charles I, il fut retenu à Rome par Urbain VIII. A la mort de ce pontife, la famille des Barberini étant tombée dans la disgrace, le cardinal fut obligé de quitter l'Italie & Romanelli étoit menacé de rester sans occupation. Mais son protecteur ne l'oublia pas & le recommanda au cardinal Mazarin qui le fit venir en France. Il décora de ses peintures le palais de ce ministre qui est devenu l'hôtel de la compagnie des Indes. La galerie de ce palais, dont le plafond est peint par Romanelli, fait aujourd'hui partie du dépôt des manuscrits de la bibliothéque du roi. Il retourna en Italie, où la jalousie des artistes lui causa mille dégouts, revint à Paris, & peignit au vieux louvre les bains de la reine ; il fit encore un voyage à Rome, & se disposoit à venir s'établir en France, lorsqu'il mourut à Viterbe en 1662, âgé de quarante-cinq ans.

Ses beautés, ses défauts tiennent aux défauts & aux beautés de Pietre de Cortone. Il est plus froid ; mais il a de même quelque chose qui ressemble à de la grace, un certain agrément dans les têtes qu'on pourroit prendre pour de la beauté, une abondance, une richesse de composition qu'on appelle quelquefois du génie. Son dessin manque souvent de grandeur & même de correction. Sa couleur à fresque est fraîche & brillante ; elle est moins bonne à l'huile, mais encore agréable. Enfin Romanelli tient un rang assez distingué entre les bons peintres Italiens qui ont remplacé, mais non pas égalé, les premiers successeurs des Carraches. Tel qu'il est, il feroit fort estimable s'il étoit lui-même : mais son mérite n'est qu'un reflet de celui du Cortone, son maître.

Natalis a gravé, d'après Romanelli, le triomphe de la théologie ; C. Bloemaert, Daphné changée en laurier ; J. Vallée, Moyse sauvé.

(174) Eustache le Sueur, de l'école Françoise. Voyez ce qui a été dit de ce maître à l'article École. Charles Simonneau, graveur, étoit un jour au cloître des Chartreux peint par le Sueur, lorsqu'il vit le Brun arriver seul : il se cacha, & entendit ce peintre jaloux s'écrier à chaque tableau : *Que cela est beau ! que cela est bien peint ! que cela est admirable !* Ainsi le talent arrache des hommages secrets même à l'envie. On a dit, on a repété que le Sueur seroit devenu un peintre parfait, si une plus longue vie lui eût permis

d'associer la couleur vénitienne à ses autres qualités. Mais a-t-on bien examiné si ces qualités pouvoient s'associer avec la couleur vénitienne; si cette couleur n'exigeoit pas le sacrifice de la très-grande pureté de dessin, de la très-grande finesse d'expression, & même de la très-grande sagesse de draperie ?

F. Chauveau a gravé le cloître des Chartreux : B. Audran, le beau tableau d'Alexandre malade qui se voit au Palais-Royal ; B. Picart, Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris : Et. Picard, le fameux tableau de l'église Notre-Dame, représentant S. Paul qui fait brûler les livres des Ephésiens ; G. Audran, le martyre de Saint-Laurent.

(175) Thomas Blanchet, de l'école Françoise, né à Paris en 1617, se destina d'abord à la sculpture que la foiblesse de son tempérammenț lui fit abandonner pour la peinture. Il se fit d'abord connoître par des peintures de perspectives, & il fit le voyage de Rome, où le Poussin, l'Algarde, André Sacchi lui conseillèrent de se livrer au genre de l'histoire. De retour à Paris, il fit pour l'église Notre-Dame le tableau qui représente le ravissement de Philippe après le baptême de l'Eunuque de Candace. A son passage par Lyon, il s'étoit lié avec un peintre de portraits qui l'appella dans cette ville & lui procura des ouvrages considérables. Il y eut la direction d'une académie de peinture, & le chagrin de voir détruire par un incendie celui de ses ouvrages qu'on regardoit comme son chef d'œuvre; c'étoit le plafond de la grande salle de l'hôtel-de-ville. L'Académie royale de Paris, dérogeant en sa faveur à ses réglemens, le reçut en son absence, & il ne revint dans la capitale que pour faire ses remercîmens à cette compagnie. Le tableau qu'il donna pour sa réception représente Cadmus tuant le dragon dont Pallas lui ordonne de semer les dents. Il n'est pas étonnant que cet artiste, fort estimé à Lyon, où sont presque tous ses ouvrages, soit peu connu ailleurs. On dit qu'il avoit une riche composition, une couleur vraie & solide telle que celle des Italiens, la science des convenances & celle de l'expression; qu'il étoit bon dessinateur, quoique sa vivacité ne lui permît pas d'être toujours correct, & qu'il donnoit beaucoup de grace aux figures d'enfans. Il mourut à Lyon en 1689, à l'âge de soixante & douze ans. Son tableau de Notre-Dame a été gravé par Tardieu.

(176) François Ricci, de l'école Espagnole, né à Madrid en 1617, annonça ses talens par ses premiers ouvrages, & fut occupé pour les principales églises de l'Espagne. Il peignit à fresque des coupoles dans lesquelles il développa la fécondité de son génie, & sa réputation le fit appeller à la cour. Il avoit une couleur vigoureuse, beaucoup de feu, peu de correction, une touche ferme & légère, des expressions fortes, une grande manière de draper. Il mourut à l'Escurial en 1684, âgé de soixante-sept ans.

(177) Pierre Vander Faes, plus connu sous le nom de *Lély*, appartient à l'école Allemande, & vit le jour à Soest, en Westphalie, en 1618. Il traita d'abord le paysage qu'il accompagnoit de figures, & s'essaya quelque temps dans l'histoire; mais il ne tarda pas à se consacrer entièrement au portrait & à s'y distinguer. Van-Dyck n'étoit plus quand Lély se montra dans la carrière : il fut, dans ce genre, le premier de ses contemporains. Partout il eût trouvé la réputation, mais ce n'étoit qu'à Londres qu'il pouvoit trouver la fortune; il s'y fixa. Il fut le premier peintre de Charles I; il fit plusieurs fois, après la mort tragique de ce malheureux Prince, le portrait de Cromwel, & reprit sous Charles II le rang qu'il avoit occupé sous le père de ce Monarque. Il fut même décoré de l'ordre Chevaleresque, & eut l'une des places de Gentilshommes de la chambre. Comme Van-Dyck, il vivoit dans la grandeur, mais avec plus d'œconomie; il étoit heureux enfin, lorsque Kneller vint à Londres & fut chargé de faire, en même temps que Lely, le portrait du Roi. Son ouvrage étoit presque terminé, que Lély n'avoit pas encore fini son ébauche. Cette promptitude charma le prince & toute la cour. On fut tenté de croire que l'artiste le plus prompt étoit le plus savant : Lély fut profondément blessé de cette injustice, & l'on attribue au chagrin qu'il en ressentit l'attaque d'apoplexie dont il mourut en 1680, à l'âge de soixante & deux ans. Ses plus beaux portraits le cèdent à peine à ceux de Van-Dyck, &, ce qui est bien rare, quoiqu'il ne soit pas mort jeune, il ne cessa de faire des progrès qu'en cessant de vivre.

(178) Antoine Waterloo, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1618, est connu par ses paysages, dont il fit les études aux environs de cette ville. C'est dire assez qu'ils sont peu variés; mais ils sont recherchés par la légéreté des ciels, par la bonté de la couleur, & l'esprit du feuillé. Cet artiste seroit moins connu, s'il n'avoit pas beaucoup gravé à l'eau-forte. Il étoit né avec du patrimoine, il vendoit bien ses ouvrages, & il mourut de misere en 1660, à l'âge de quarante-deux ans, dans un hôpital.

(179) Gonzales Coques, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1618, & fut élève de David Ryckaert, le vieux. Frappé de la beauté des ouvrages de Van-Dyck, ce fut ce maître qu'il se proposa d'imiter. Il traita d'abord des sujets de la vie privée, tels que ceux de Teniers, mais il les choisit plus nobles & plus intéressans. Un tableau dans lequel il représenta un riche négociant d'Anvers, assis à table avec sa femme & ses enfans, lui fit une grande réputation pour le portrait, & il ne fut plus maître de traiter d'autres genres. Sollicité de tous côtés par les princes & les grands, il ne lui resta plus même de temps pour satisfaire les desirs des particuliers. Il ne peignoit qu'en petit; mais son pinceau étoit large & facile, en même temps que précieux; sa touche étoit belle, ses couleurs étoient fraîches. Il mérite d'être comparé à Van-Dyck. « J'ai vu de lui, dit M. Descamps, un tableau » surprenant. C'est une famille entière vêtue » de noir, & le tableau est fort clair. Le » linge y est d'une légèreté si transparente, » qu'on croit le voir agité par l'air. Ses fonds » sont clairs & vagues; ses plans exacts, sim- » ples & sans confusion, quoique remplis de » meubles; la grandeur de ses têtes n'est guère » au-dessus d'un pouce & demi ». Il mourut en 1684, âgé de soixante & six ans. Ses tableaux sont encore peu connus en France.

(180) Jean Goedaart, de l'école Hollandoise, né à Middelbourg en Zélande, fut à la fois peintre & naturaliste. Il peignoit avec la plus grande vérité & avec les détails de la nature, les oiseaux & les insectes; mais il ne se contentoit pas de les peindre; il étudioit leurs diverses métamorphoses. Il publia le fruit de ses recherches sous le titre de *Metamorphosis naturalis*. Il mourut en 1668, à l'âge de cinquante ans.

(181) Preti Genovese, dit *il Capucino*, de l'école de Gênes. Nous ne pouvons assurer que ce peintre appartienne à l'époque à laquelle nous le plaçons ici; nous ignorons l'année de sa naissance & de sa mort, & tous les détails de sa vie. Il ne nous est connu que par les ouvrages de M. Cochin. Il a un ton de couleur très-vigoureux, dans les chairs & dans les draperies; une très-grande manière, un pinceau net & facile, de beaux détails bien rendus, sans tomber dans le servile; de la fraîcheur & de la vérité; une grande harmonie, avec une grande vivacité de coloris; un dessin quelquefois incorrect, en général de fort bon goût; un bon genre de composition, de beaux caractères de têtes, surtout pour celles de vieillards. Il est peu connu à Rome; mais on voit de ses ouvrages à Naples, à Florence, à Venise, & dans d'autres villes d'Italie. « Ce coloriste est d'une hardiesse qui va jus- » qu'à la témérité. Il employe les couleurs les » plus tranchantes, les rouges les plus vifs, » à côté des bleus les plus entiers, & des jau- » nes les plus décidés, & cependant ses ta- » bleaux sont d'accord. En les considérant » avec attention, on apperçoit que cet accord » ne provient que de la magie des ombres. » Ses tons de chair sont d'une hardiesse & » d'une fraicheur singulière : on voit cepen- » dant que ce ne sont point des tons factices » & hors de la nature, comme dans le Bar- » roche; mais des tons vraiment pris chez » elle, & seulement portés un peu plus haut » qu'elle ne les présente. Si cet artiste pou- » voit être nuisible à quelqu'un qui penche- » roit vers une manière outrée, il seroit très- » utile à quelqu'un qui inclineroit trop vers » le gris.... Sa manière, dit ailleurs le même » artiste, tient beaucoup du Barroche & à la » force du Feti. Les ombres sont presqu'aussi » vigoureuses que dans le Valentin, sans être » aussi noires.

(182) Jean Spilberg, de l'école Allemande, né à Dusseldorp en 1619, fut élève de Govaert Flinck, & peignit l'histoire & le portrait. Les princes d'Allemagne le recherchèrent & se disputèrent l'avantage de l'avoir à leur service. On reconnoît, dit-on, un beau génie dans ses compositions; son dessin est assez correct, sa couleur vraie, sa manière moëlleuse, son *faire* pâteux, sa touche ferme & decidée. Il mourut en 1690, à l'âge de soixante & un ans. L'aînée de ses filles, *Adrienne*, peignoit bien à l'huile & supérieurement au pastel.

(183) Charles le Brun, de l'école Françoise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre, article École. Si l'on entend quelquefois porter sur cet artiste des jugemens sévères, c'est qu'on le considère comme un très-grand maître, & l'on ne se permet envers lui le ton de la censure, qu'en le comparant à des maîtres encore plus grands que lui. Il est certain qu'il ne fut ni un Raphaël, ni même un Carrache: mais il est certain aussi qu'il fait le plus grand honneur à l'école Françoise, & qu'il a eu, dans cette école, très-peu de supérieurs & même d'égaux. Sa conduite orgueilleuse & despotique avec les artistes fut expiée par les mortifications qu'il éprouva sur la fin de sa vie, & que lui causa Mignard qui lui étoit inférieur.

Il suffit de citer un fort petit nombre des estampes qui ont été gravées d'après lui, pour faire connoître son génie : les batailles d'Alexandre, par G. Audran, la famille de Darius devant Alexandre, par Edelinck : le Christ

aux Anges, par le même, le massacre des innocens, par Loir: la Magdeleine pénitente, par Edelinck : la galerie de Versailles, par différens graveurs. La grande thèse, gravée par Edelinck, peut être aussi regardée comme un beau monument du talent de Le Brun.

(184) HERMAN SWANEVELT, dit *Herman d'Italie*, est compté parmi les peintres de l'école Hollandoise, parce qu'il est né en Hollande, & que son premier maître fut un artiste Hollandois : le long séjour qu'il a fait en Italie donne aux Italiens le droit de le revendiquer. Il naquit en 1620, on ne fait en quelle ville; quelques-uns croyent que ce fut à Voerden, & l'on soupçonne qu'il reçut de Gérard Douw les premières leçons de l'art de peindre. Ce qui est plus certain, c'est qu'il alla de bonne heure à Rome, & qu'il y fut élève de Claude Lorrain. Formé par ce grand maître dans l'art du paysage, il reçut de la nature des leçons encore plus savantes. On le rencontroit souvent seul hors de Rome, tantôt étudiant les beautés de la campagne, tantôt celles de l'art antique dont cette contrée possède tant de débris. Ses promenades studieuses & solitaires le firent appeller l'Hermite.

Il a de la fraîcheur, de la légéreté, une touche sûre & savante : sa couleur est moins chaude que celle de Claude Lorrain, ses tableaux sont moins d'effet, son paysage est moins beau, mais il lui est bien supérieur pour la figure & les animaux. Il gravoit bien à l'eau-forte, & les épreuves de ses planches sont recherchées des amateurs. Ses tableaux sont rares, du moins hors de l'Italie. On en voit deux au Palais-Royal; l'un est une vue de Campo-Vicino, l'autre un paysage enrichi de figures & d'animaux. Il est mort à Rome: M. Huber place sa mort en 1690.

(185) BARTHOLOMÉE BRÉENBERG, de l'école Hollandoise, n'est guère connu en France que sous le nom de *Bartholomée*. Il naquit à Utrecht en 1620, & il alla étudier en Italie la belle nature & les ouvrages des grands maîtres dans le genre de l'histoire & dans celui du paysage. Il a peint en petit, & ses tableaux sont précieux. On trouve de la noblesse, de l'art, de la vérité dans ses paysages & dans ses figures. Il ornoit ordinairement ses ouvrages de ruines d'architecture, & les figures dont il accompagnoit ses paysages représentent le plus souvent des sujets d'histoire. Il est vraisemblable qu'il a quitté de bonne heure son pays, il est certain du moins qu'il n'en a rien conservé, à moins qu'on ne veuille regarder la finesse de la touche comme un caractère distinctif de l'art hollandois. On connoit plus cet artiste en France que dans sa patrie. Il a peint en grand, mais avec beaucoup moins de succès. Ses gravures à l'eau-forte, pleines d'intelligence, sont justement recherchées, & les bonnes épreuves en sont rares. Il est mort en 1660, âgé de quarante ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & un plus grand nombre au Palais-Royal.

(186) PHILIPPE WOUWERMANS, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1620, eut pour père un très médiocre peintre d'histoire qui fut son premier maître. il prit ensuite des leçons de Jean Wynants, artiste plus estimé, & se perfectionna par l'étude de la nature. Le peu que l'on sait de sa vie est affligeant. Ses ouvrages aujourd'hui recherchés, étoient déjà bien payés de son temps; mais il l'ignoroit; c'étoit un secret que se réservoient les marchands qui s'enrichissoient de son travail & le laissoient dans la pauvreté. Pour subsister misérablement, pour subvenir aux besoins les plus pressans de sa famille, il étoit obligé de travailler sans relâche, & l'amour de son art ne lui permettoit de négliger aucun de ses ouvrages. Il n'en connut le prix que dans ses dernières années, & ne vécut pas assez pour tirer un grand profit de cette découverte. On a dit qu'après la mort de Bamboche, il avoit profité secrettement des études de ce peintre qu'il eut soin de détruire quand il sentit sa fin prochaine, pour dérober ses plagiats à la postérité. On dit d'un autre côté que le Bamboche ne dessinoit pas d'études, & portoit du premier coup ses pensées sur la toile; ce qui est contradictoire. D'ailleurs on sait que Wouwermans montra le même talent avant & après la mort du Bamboche.

» Ses sujets les plus ordinaires, dit M. Descamps, étoient des chasses, des foires de chevaux, des attaques de cavalerie, &c. » Plusieurs de ses paysages sont simplement composés; d'autres sont enrichis d'architecture : là c'est une façade de château, ici c'est une fontaine, partout c'est une variété toujours nouvelle. Aucun peintre ne l'a surpassé dans l'art du dessin en ce genre; sa couleur est excellente; il avoit la magie d'adoucir sans ôter la force; il est gras & pâteux. Des touches fermes, mais pleines de finesse, l'ont rendu impossible à deviner. Il règne dans ses tableaux beaucoup d'harmonie & d'entente de clair obscur. Ses compositions sont larges, & la division de ses plans imperceptible; ses lointains & ses ciels, ses arbres & ses plantes, tout est une imitation exacte de la nature. On remarque que ses premiers ouvrages, avec le même flou & la même vapeur, n'avoient pas tant d'intelligence; les oppositions étoient trop crues : une masse d'ombre,

» d'ombre. Il a dans la suite mieux ménagé les » passages de la lumière, & insensiblement » l'œil passe d'un ton à l'autre sans s'en apper» cevoir.

Il faut ajouter qu'il avoit, dans la plupart de ses compositions, une noblesse trop rarement connue de ses compatriotes. Ses figures avoient de la grace, elles représentoient des personnes distinguées & étoient noblement & pittoresquement vêtues. On peut lui reprocher généralement un ton trop bleuâtre; foible défaut, réparé par les agréables qualités qui le distinguent. Il ne quitta jamais sa ville natale, & y mourut en 1668, âgé de quarante-huit ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître: un retour de chasse; des cavaliers à la porte d'une hôtellerie; une écurie avec quelques chevaux; une chasse au vol; une halte de chasse. Ces tableaux sont peints sur toile. Ceux du duc d'Orléans sont peints sur bois: ils représentent une dame à cheval, l'oiseau sur le poing; un départ de chasse; la curée du cerf; une chasseresse avec des chasseurs.

Son œuvre gravée est très considérable: il est fâcheux qu'on y trouve un si grand nombre d'estampes de Moyreau, qui a gravé d'une manière molle & sans esprit, ce peintre qui avoit de la fermeté dans la touche, & de l'esprit dans l'exécution. Philippe Wouwermans a eu deux frères, *Pierre* & *Jean*, tous deux peintres.

Pierre Wouwermans peignoit dans le goût de Philippe & lui étoit fort inférieur, quoiqu'on ne puisse lui refuser du talent.

Jean Wouwermans peignoit aussi le paysage; il est mort jeune, il a laissé peu de tableaux. Ils sont estimés.

(187) Pierre-François Mola, que nous appellons *le Mole*, de l'école Lombarde, naquit à Goldre, dans le Milanez, en 1621. Son père qui étoit peintre & architecte, seconda les dispositions naissantes de son fils. Il le plaça d'abord à Rome dans l'école du Josepin, & ses affaires l'appellant ensuite à Bologne, il le mit sous la discipline de l'Albane. Ni l'une ni l'autre de ces écoles ne s'accordoient avec le caractère particulier du Mole, qui le faisoit incliner vers le ton le plus vigoureux de couleur. Il craignoit de ne pouvoir jamais le monter assez haut, & le Guerchio étoit son maître favori. Il s'apperçut cependant que ce peintre n'avoit pas assez de fraicheur, il espéra de trouver à Venise de meilleures leçons, & il alla étudier en cette ville les ouvrages du Titien. Il joignit à cette étude celle du Bassan, peintre qui donneroit de mauvaises leçons de la poësie historique dans la peinture; mais qui peut en donner d'excellentes pour la couleur.

Il revint à Rome jouir de la plus grande réputation & fut employé par les papes Innocent X & Clément VII. On admira surtout un grand tableau représentant Joseph reconnu par ses frères, qu'il peignit dans la galerie de Monte-Cavallo.

Louis XIV l'appella en France, & le Mole alloit se rendre à l'invitation de ce prince ami des arts, lorsqu'il mourut subitement en 1666 à l'âge de quarante-cinq ans.

Comme il donna beaucoup de temps à l'étude avant de se faire connoître, il n'a pas laissé un grand nombre d'ouvrages.

Le roi possède cinq tableaux de ce peintre: une sainte-famille, ouvrage fin de dessin, suave de couleur, harmonieux d'effet, élégant dans la noble simplicité des figures: la prédication de Saint Jean, tableau d'une manière forte, d'un *faire* facile, d'un bon caractère de dessin. La composition en est bien raisonnée; Herminie sous l'habit de bergère; Tancrede blessé, ouvrages dignes de son auteur; mais sur-tout Saint Bruno dans le désert; l'attitude du Saint est belle, la figure bien drapée, la tête d'une excellente expression; un beau ton de ciel, une couleur vigoureuse & dorée.

Le tableau de Joseph se faisant reconnoître par ses frères a été gravé par Carle Maratte.

Jean-Baptiste Mola ou *Mole*, vivoit dans le même temps, & étoit né en 1620. On le dit François, sans donner aucune preuve de cette opinion. On ajoute même qu'il fréquenta quelque temps l'école du Vouet. Il fut, ainsi que le célèbre Mole, disciple de l'Albane, & fut toujours imitateur de son maître; mais il est dur & sec de pinceau dans les figures. Il peignoit très bien le paysage, & avoit un excellent feuillé.

(188) Les deux frères Courtois n'appartiennent à l'école Françoise que par leur naissance. C'est en Italie qu'ils se sont perfectionnés dans leur art, qu'ils l'ont exercé, qu'ils ont vécu, qu'ils sont morts.

Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*, & beaucoup plus connu par ce surnom que par le nom de sa famille, naquit en 1621 dans la ville de Saint-Hippolyte en Franche-Comté. Son père qui étoit peintre lui donna les premiers principes de son art. Mais dès l'âge de quinze ans Jacques alla à Milan, se lia avec un officier François, & suivit l'armée pendant trois ans, dessinant les marches, les attaques, les batailles. Il se mit ensuite sous la conduite d'un peintre Lorrain, eut occasion dans cet attelier de se faire connoître du Guide qui le prit en amitié & le mena à Bologne où il lui fit connoître l'Albane. Jacques puisa de savantes leçons dans la familiarité de ces deux grands maîtres. Il passa ensuite à Florence, & se fixa

à Rome où il fit quelques tableaux d'histoire. Il étoit encore incertain du genre de peinture auquel il donneroit la préférence, lorsqu'il vit au Vatican la fameuse bataille de Constantin peinte par Jules Romain, & se décida pour les batailles. Michel-Ange des batailles entendit parler des succès du Bourguignon, vint le voir sans en être connu, ne put lui refuser son admiration, & publia lui-même les louanges de son rival.

Il se maria, se montra jaloux, perdit sa femme après sept ans de mariage, & fut soupçonné de l'avoir empoisonnée. Dans la douleur que lui causa cette accusation, il résolut d'abandonner le monde, se retira chez les Jésuites & prit l'habit de leur ordre. Mais la vie religieuse ne l'enleva pas à la peinture, & les Jésuites ne furent pas fâchés de pouvoir compter cet habile artiste entre leurs hommes célèbres. Il mourut d'apoplexie à Rome en 1676, âgé de cinquante-cinq ans.

Quoique le Bourguignon ait peint le portrait & l'histoire, c'est sur tout à ses tableaux de batailles qu'il doit sa grande réputation, & il réussissoit moins bien en grand qu'en petit. Dans le grand, il se montre trop foible dessinateur, finit trop peu, & tombe dans le rouge. Mais dans le petit, ses compositions sont pleines de feu, ses figures de mouvement. Sa touche est admirable & de la plus grande liberté, son pinceau facile, sa couleur chaude & de la plus grande force, les lumières répandues avec la plus grande intelligence. Beaucoup de ses tableaux sont noircis par le temps. Il fut maître de Parrocel.

On voit au cabinet du roi trois tableaux du Bourguignon peints sur bois : la bataille d'Arbelle, le *sta sol*, Moyse en prières pendant le combat des Amalécites.

Guillaume Courtois, frère de Jacques, naquit dans la même ville en 1628. Il alla de bonne heure à Rome & fut élève de Pietre de Cortone. Il eut des envieux, parce qu'il eut de la réputation. Carle Maratte n'hésitoit point à préférer les ouvrages de Courtois à ceux du Cortone. Le dessin en est, il est vrai, plus correct, mais la composition n'en est pas exempte de froideur. Plusieurs églises de Rome sont ornées de ses tableaux, & il a souvent aidé son frère dans les grands ouvrages. Il est mort à Rome en 1679, âgé de cinquante-un ans.

Les *Courtois* avoient encore un frère qui se nommoit aussi *Guillaume*. On dit qu'il étoit bon peintre ; mais il se fit de bonne heure capucin, ne travailla que pour des maisons de son ordre & est peu connu.

(186) Les deux Weeninx, de l'école Hollandoise.

Jean-Baptiste Weeninx, le père, qu'on appelle aussi le vieux, naquit à Amsterdam en 1621. Il fut élève de plusieurs maîtres entre lesquels on compte Abraham Bloemaert. Dès l'âge de dix-huit ans, il pouvoit se soutenir du produit de ses ouvrages & se maria. Mais l'amour de l'art l'emportant bientôt sur l'amour conjugal & l'amour paternel, il quitta sa femme & un enfant âgé de quatorze mois pour aller à Rome. Ses talens y furent remarqués, les principaux de Rome recherchèrent ses ouvrages, & le cardinal Pamphile se l'attacha par une pension. Après plusieurs années de séjour, rappellé dans sa patrie par les lettres pressantes de sa femme, il se déroba furtivement de Rome où son protecteur vouloit le retenir. Il s'établit à Utrecht où il se rendit aussi agréable par les agrémens de son esprit que par ses talens. Il y mourut en 1660 âgé de trente-neuf ans.

» On ne peut, dit M. Descamps, donner » une juste idée de la manière de ce peintre ; » il est regardé comme le seul qui ait également entendu tous les genres ; l'histoire, » le paysage, le portrait, les animaux, les » rivières chargées de bateaux, les marines » avec des fonds meublés de bourgs & de villages... Wéeninx excelloit dans chaque genre comme ceux qui ne s'étoient distingués » que dans un seul. Plusieurs de ses tableaux » en petit sont très finis ; on les prend quelquefois pour être de Mieris ou de Gérard » Douw. Ils sont dispersés chez les étrangers » & sont rares dans sa patrie. Il préféroit de » peindre en grand, & ses tableaux en grand » sont moins rares ». On dit qu'à l'exemple de Ketel il peignit un portrait avec les doigts au lieu de pinceaux, & qu'on en admiroit la force, la fraîcheur & la ressemblance. Cet habile artiste fut surpassé par son fils.

Jean Weeninx naquit à Amsterdam en 1644, & fut élève de son père qu'il eut le malheur de perdre trop tôt. Cependant il ne chercha plus d'autres maîtres que la nature. Dès-lors il imitoit assez bien son père dans tous les genres, pour qu'on ne pût distinguer leurs ouvrages que par la signature. Il voulut le vaincre après l'avoir égalé, & s'éloigna du ton gris dans lequel avoit donné ce peintre. L'électeur Palatin le manda à sa cour, & se l'attacha par une pension. On croit que Wéeninx ne revint à Amsterdam qu'après la mort de ce prince.

» Il peignit en grand & en petit d'un fini » surprenant. Les animaux de toute espèce, » le paysage, les fleurs, il a tout représenté. Toujours la nature est bien rendue dans ses » ouvrages ; c'étoit elle seule qu'il avoit en » vue, & il ne faisoit que la suivre. Il avoit » une touche propre à chaque genre, une cou-

» leur vraie qu'il ne tenoit ni d'aucun maître, ni » d'aucun préjugé. Il peignoit les figures avec le » même mérite; son dessin est ferme, quelque- » fois savant, jamais maniéré. Ses grands ouvra- » ges ont la facilité & le largo du peintre d'His- » toire; ses petits tableaux, la finesse, le fini & » le précieux de la plus grande patience ». Sa conduite n'étoit pas moins estimable que ses talens. Il est mort en 1719, à l'âge de soixante & quinze ans.

(190) Aldert Van Everdingen, de l'école Hollandoise, grand peintre de Paysages & de Marines, naquit à Alemaer en 1621. Sa couleur est brillante, son pinceau facile; ses figures d'hommes & d'animaux son dessinées de bon goût. Ses voyages dans le Nord, où il a fait des études, lui ont fourni les moyens de varier ses ouvrages. On admire d'épaisses forêts de sapin dans lesquelles le soleil produit un effet d'autant plus piquant, qu'il y pénètre difficilement, de brillantes échappées de vue à travers des arbres sourcilleux, des ciels légers & d'une belle couleur. Il a représenté des tempêtes dont la vérité fait horreur. « Là, dit » M. Descamps, les vagues se confondent » avec le ciel; ici elles se brisent contre des » rochers, qui semblent éclater & s'écrouler. » Aucun peintre n'a su mieux que lui repré- » senter les eaux: les vagues se rencontrent » & se brisent; l'eau s'élance en l'air & se » réduit en brouillard; on croit voir briller » le feu répandu dans ses ciels orageux ». Cet artiste est mort dans sa patrie en 1675, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il étoit diacre de l'église réformée, & il avoit les mœurs convenables à son état.

Il a gravé lui-même un assez grand nombre de ses compositions.

(191) Henri Rokes. Il est aussi connu par le surnom *de Zorg* qui signifie *le Soigneux*: ce surnom avoit été donné à son père qui étoit voiturier par eau, & qui se distinguoit comme un homme soigneux dans son état. Rokes appartient à l'école Hollandoise, & naquit à Roterdam en 1621. Eleve de Teniers, il peignoit dans le goût de ce maître & dans celui de Brauwer. Ses ouvrages se soutiennent à côté de ceux de ces maîtres. A la mort de son père, il lui succéda dans la fonction de voiturier, & ne peignit plus que dans ses instans de loisir. Il est mort en 1682, à l'âge de soixante & un ans.

(192) Gerbrant Vanden Eeckhout, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1621, fut élève de Rembrandt: il est célèbre pour avoir parfaitement imité son maître dont il avoit les beautés & les défauts. Il peignoit, ainsi que Rembrandt, le portrait & l'histoire, &, dans ce dernier genre, il étoit également infidèle au costume & à la correction du dessin. Dans sa seconde manière, il tint ses fonds beaucoup plus clairs. Il mourut en 1674, âgé de cinquante-trois ans.

Antoine Vanden Eeckout, apparemment de la même famille, & né à Bruges vers 1651, peignit les fleurs & les fruits. La plupart de ses ouvrages sont en Italie, & tiennent plus de la manière italienne que de celle des Flamands. Il fit un riche mariage en Portugal, excita la jalousie, & fut assassiné en 1695.

(193) Hiacynthe Brandi, de l'école Romaine, né à Poli en 1623, fut engagé dans la carrière des arts par l'Algarde, célèbre sculpteur, & après avoir pris des leçons de Sementa, peintre Bolonois, imitateur du Guide, il entra dans l'école de Lanfranc. Il devint habile; il étoit laborieux & très-occupé; mais ami de la dépense, il étoit trop souvent obligé de terminer ses ouvrages à la hâte pour en recevoir promptement le prix. Aussi se montra-t-il fort inégal. Dans ses beaux ouvrages, sa composition étoit riche, son pinceau facile, son exécution pleine de feu, ses têtes d'un beau caractère, & même sa couleur vigoureuse: mais plus souvent sa couleur étoit foible & son dessin incorrect. Il mourut à Rome en 1691, âgé de soixante-huit ans. Comme il n'a guère peint que des plafonds & des tableaux d'autels, on ne connoît guère cet artiste que dans les pays où il a travaillé.

Jac. Frey a gravé d'après lui Sainte Rite en exstase.

(194.) Philippe Lauri, de l'école Romaine, né à Rome en 1623, étoit fils d'un peintre natif d'Anvers & élève de Paul Bril. Lui-même fit en quelque sorte connoître son origine flamande par son goût pour la peinture en petit. Ce n'est pas qu'il n'ait fait de grands tableaux d'église, mais il réussissoit moins bien dans ce genre. Il s'adonna principalement à traiter en petit des sujets d'histoire, avec des fonds de paysage. Son dessin étoit assez correct & avoit de la grace; son paysage étoit frais & léger, sa couleur étoit quelquefois exagérée de vigueur & quelquefois un peu foible. Il aimoit à peindre des bacchanales & des sujets de la fable. Il mourut à Rome en 1694, à l'âge de soixante & onze ans. Ravenet a gravé d'après lui le printemps & l'été: Major, le départ de Jacob.

(195) Theodore Helmbreker, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1624, étoit fils d'un organiste qui le destinoit à exercer le même talent, mais son inclination l'entraîna vers la peinture. Il reçut les leçons de Pierre

Grebber, peintre estimé dans l'histoire & le portrait ; mais la mort lui enleva bientôt cet habile maître, & dès-lors il crut n'avoir pas besoin d'autre école que celle de la nature, ni d'autres préceptes pour bien saisir ses leçons que ceux qu'il trouveroit dans les ouvrages des grands peintres. Après la mort de son père, il partit pour l'Italie. Ses talens furent accueillis & récompensés à Vénise par le senateur Loredano, ses ouvrages portèrent à Rome sa réputation : il vint en jouir & fut reçu dans le palais Médicis; il fit le voyage de Naples, de Florence, revint dans sa patrie où des affaires de famille le rappeloient après la mort de sa mère, & partout il trouvoit des amateurs empressés de se procurer de ses ouvrages. On fit de vains efforts pour le retenir en Hollande. Rome, la patrie des arts, étoit devenue la sienne ; il s'empressa d'y retourner, y passa le reste de sa vie, jouissant de la célébrité qu'il s'y étoit acquise, & y mourut en 1694, âgé de soixante & dix ans.

Il a peint quelquefois en grand, mais il réussissoit mieux dans le petit. Quoiqu'il ait traité des sujets de dévotion, ses ouvrages les plus recherchés représentent des foires, des marchés, des paysages. Il a été comparé au Bamboche, & ses ouvrages ont souvent tenu de ce maître; mais, dans ses derniers temps, il peignoit dans un goût plus clair. Il meubloit ordinairement ses tableaux d'un grand nombre de figures : elles ont de l'esprit, de l'expression & sont d'un bon caractère de dessin; son paysage est d'une belle touche, d'une bonne couleur, il a de la variété & du choix. On trouve, dans ses tableaux, un bel accord de couleur, & des effets heureux de clair-obscur. Ils sont fort rares hors de l'Italie.

(196) Nicolas Loir, de l'école Françoise, né à Paris en 1624, étoit fils d'un orfévre qui seconda son inclination pour la peinture, & le plaça chez le Bourdon. Il alla à Rome à l'âge de vingt-trois ans, considéra tous les ouvrages des grands maîtres, n'en copia aucun; mais comme il avoit la mémoire fort heureuse, quand il rentroit chez lui, il faisoit des esquisses de ceux qui l'avoient le plus frappé, & ne négligeoit rien de ce qui concernoit la composition, l'effet général & la couleur. Cette pratique ne conduit pas à imiter le dessin des grands maîtres, à s'identifier leur manière de voir & de rendre les formes; mais elle est excellente pour s'imprimer dans l'esprit leur manière de concevoir la machine de la peinture Loir consacroit d'ailleurs une partie de son temps à dessiner le paysage & les fabriques des environs de Rome.

Un maître que cependant il ne dédaignoit pas de copier étoit le Poussin ; & ses copies sont si belles, qu'il est difficile de ne les pas prendre pour des originaux.

De retour à Paris, il fut chargé d'un grand nombre d'occupations & peignit, pour Louis XIV, plusieurs plafonds au palais des Tuileries & dans le château de Versailles. Il dut peut-être à la manière dont il avoit dirigé ses études à Rome, la facilité de varier à son gré ses compositions, & de disposer un nombre donné de figures d'une grande quantité de manières différentes. Sa couleur étoit bonne, son pinceau gras, facile & pâteux, son dessin correct, ses têtes de femmes agréables; on a célèbré ses figures d'enfans; on peut cependant leur reprocher de la pesanteur. Il s'est fait beaucoup de réputation par ses tableaux de Vierges. Il peignoit bien le paysage, l'architecture & les ornemens. On l'accuse d'avoir abusé de sa grande facilité, d'avoir plutôt agencé que réfléchi ses compositions, d'avoir si peu regardé la peinture comme un art tenant à la pensée & à la maturité de la réflexion, qu'il lui arrivoit souvent de concevoir, ordonner, exécuter un sujet en faisant la conversation avec ses amis. Aussi, comme l'observe de Piles, on ne remarque dans ses ouvrages ni finesse de pensée, ni caractère particulier qui ait quelqu'élévation. Il ne mérite pas de tenir un rang entre les grands maîtres; mais on ne peut lui refuser une place honorable entre les bons peintres. Il est mort à Paris en 1679, à l'âge de cinquante-six ans.

Il est un des peintres après lesquels on a le plus gravé. Alexis Loir son frère, & Boullangé ont fait un grand nombre d'estampes d'après ses tableaux. Il a fait lui-même des eaux-fortes.

(197) Nicolas Berghem, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1624, fut d'abord élève de son père, peintre fort médiocre, & passa ensuite dans de meilleures écoles, entre autres dans celle de Jean-Baptiste Wéeninx. Il mérita & obtint de bonne-heure une grande réputation, & vit ses ouvrages fort recherchés. Son amour pour la peinture le rendoit très assidu au travail, & son assiduité étoit encore augmentée par l'avarice de sa femme. Elle avoit pris un empire absolu sur cet homme doux, & le tenoit renfermé dans son cabinet du matin au soir, sans lui permettre de prendre aucun délassement. Elle s'étoit logée audessous de lui, & quand elle ne l'entendoit ni chanter ni agir, elle frappoit d'un bâton au plancher de peur qu'il ne prît quelques instans de sommeil. Elle se faisoit livrer le prix de ses ouvrages, & le laissoit sans argent. Berghem n'avoit qu'une passion, & elle étoit relative à son art; c'étoit celle de rassembler des estampes. Pour satisfaire ce goût louable, il étoit souvent obligé

d'emprunter de l'argent à ses élèves jusqu'à ce qu'il eût pu recevoir de quelques uns de ses tableaux un prix supérieur à celui qu'il accusoit à sa femme. Il parvint, par ces innocentes supercheries, à se faire une riche collection, qui fut vendue fort cher à sa mort. Il avoit acheté soixante florins une épreuve du massacre des Innocens de Raphaël, gravé par Marc-Antoine.

Il prenoit en Eté le travail à quatre heures du matin, & ne l'abandonnoit que le soir. Il joignoit une facilité prodigieuse à son extrême assiduité. Juste Van Huysum, l'un de ses élèves, rapporte qu'il sembloit se jouer en opérant, & qu'il l'a vu composer & peindre ses tableaux en chantant, comme s'il n'eût pas eu la plus légère occupation.

On pourroit demander en quels instants il faisoit ses études, puisqu'on sait qu'il vivoit toujours enfermé dans son cabinet, & qu'on voit, en même temps, dans ses ouvrages une fidelle imitation de la nature. Mais les modèles dont il avoit besoin pour son genre étoient toujours posés devant lui; il habitoit le château de Benthem, & des fenêtres de son attelier, il voyoit une belle campagne couverte de troupeaux, & fréquentée par leurs conducteurs. Ce qu'il voyoit, il le portoit sur la toile. C'étoit de ces études que se nourrissoit celui des paysagistes de la Hollande dont les tableaux sont le plus recherchés, quoique, par sa prodigieuse fecondité, ce soit celui dont ils sont le plus communs. Leur mérite leur laisse le prix de la rareté. C'étoient ces études qui lui permettoient de varier à l'infini ses compositions: elles sont riches & diversifiées comme la nature elle-même, que leur auteur avoit sans cesse sous les yeux. Les animaux créés par son pinceau, vivoient sur la toile, comme ils vivoient dans la campagne voisine de Benthem. Sans cesse témoin des effets divers que causent la marche & la forme des nuages, lorsqu'ils interceptent en partie la lumière du soleil, il a reproduit ces accidens heureux dans ses compositions, & a su faire agir à son gré la magie du clair-obscur. Il a tout fini, & n'a jamais rien léché. Sa touche est fine, son pinceau large, sa couleur lumineuse, ses masses d'ombres savamment reflêtées, ses bruns transparens. Chez lui, tout est chaud, tout est spirituel, tout vit, tout respire. Il est mort à Harlem, en 1683, âgé de cinquante-neuf ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, deux très-beaux tableaux. L'un représente une femme sortant du bain; l'autre une bergère qui file; ces deux paysages sont enrichis d'animaux.

Berghem a gravé un assez grand nombre d'eaux-fortes d'après ses tableaux. Corneille & Jean Visscher ont aussi gravé plusieurs morceaux de ce peintre. On estime un grand paysage gravé d'après Berghem par Aveline.

(198) Carle Maratti, de l'école Romaine, né à Camérano, près d'Ancone en 1625, montra, dès son enfance, la plus forte inclination pour la peinture. Il copioit toutes les estampes qui lui tomboient sous la main; s'il trouvoit quelques images enluminées, il tâchoit d'en imiter les couleurs avec des jus d'herbes. Il eut le bonheur de rencontrer un livre de principes du dessin, & crut posséder un trésor. Il fut enfin envoyé à Rome & reçu dans l'école d'André Sacchi où il passa dix-neuf-ans entiers. L'opiniâtreté de ses études a quelque chose d'effrayant pour ceux qui ne sont point animés de l'enthousiasme des arts. Dès le matin, dans toutes les saisons, il se rendoit au Vatican où il étudioit les ouvrages de Raphaël dont son maître lui avoit inspiré l'amour. Il faisoit le soir un chemin fort long pour venir étudier d'après le modèle chez le Sacchi, gagnoit ensuite le quartier éloigné qu'il habitoit, & au lieu de prendre du repos, il faisoit des esquisses pour s'exercer à la composition.

Jules Romain, Polidore de Caravage, &c. restèrent dans l'école de Raphaël tant que vécut ce grand artiste, quoiqu'eux-mêmes déjà fussent les plus habiles maîtres de Rome; ainsi Carle Maratte, encore élève du Sacchi, jouissoit de la réputation que méritoient ses talens déjà distingués & reconnus. D'abord il se rendit célèbre en qualité de dessinateur, & eut la satisfaction de voir le célèbre sculpteur François Flamand rechercher ses ouvrages; bientôt après il se fit estimer en qualité de peintre; donnant à ses tableaux tous les soins d'un artiste qui ne travaille que pour la gloire. Déjà même, il avoit des envieux & des détracteurs. Les juges équitables célébroient la manière agréable dont il peignoit les Vierges; mais les jaloux soutenoient que s'il se renfermoit dans un sujet si simple, c'est que son génie étroit & stérile ne pouvoit suffire à de plus grandes compositions. Ils l'appelloient avec mépris *Carluccio delle Madone*. Le parti de ses ennemis étoit d'autant plus imposant, qu'il se voyoit appuyé par le Bernin, ennemi déclaré de Carle Maratte, parce que ce peintre naissant avoit pour maître le Sacchi que le Bernin haïssoit. Si Maratte étoit borné à ne faire que des Vierges, on en pouvoit accuser le Bernin lui-même, qui disposoit à Rome de toutes les grandes entreprises, & donnoit, sur l'élève de Sacchi, la préférence à des artistes bien inférieurs.

Enfin le Sacchi parvint à obtenir pour son disciple un des tableaux du baptistère de Saint Jean-de-Latran, celui qui représente la destruction des idoles par Constantin. Cet ouvrage, qui intimida la calomnie, fut suivi d'un

tres ouvrages encore plus importans, & le Bernin, vaincu lui-même par l'opinion générale, ne put s'empêcher de parler favorablement de Carle Maratte au pape Alexandre VII. Rien ne s'opposa plus à la fortune de ce peintre ; tous les pontifes, qui de son temps, siégèrent sur la chaire Romaine furent ses protecteurs, employèrent & récompensèrent ses talens. Sa réputation se répandit dans les pays étrangers, les Cours cherchèrent à se l'attacher ou voulurent du moins avoir de ses ouvrages ; Louis XIV lui demanda le tableau de Daphné, & ne pouvant posséder cet artiste dans ses Etats, il se l'attacha en lui donnant la qualité de son peintre ordinaire.

Quand le Maratte n'auroit rien produit qui méritât l'estime de la postérité, elle ne pourroit encore lui refuser la plus vive reconnoissance, puisque c'est à lui qu'elle duit la conservation des chefs-d'œuvre de Raphaël & d'Annibal Carrache qui sont dans le Vatican & dans les deux Palais Farnese. Bien des artistes inférieurs à Carle Maratte auroient dédaigné le mérite de simples restaurateurs : mais il ne vit que la gloire de deux grands maîtres qu'il révéroit, & il augmenta la sienne en paroissant la négliger.

Le pape Clément XI lui conféra pompeusement l'ordre du Christ au Capitole, & il voulut que son neveu, l'abbé, depuis cardinal Albani, prononçât le discours de cette réception. Carles Maratte avoit un dessin correct, mais on sent qu'il avoit négligé l'étude de l'antique. Il est riche dans ses ordonnances ; mais quoique ses compositions aient de la noblesse, & même de la magnificence, elles ont quelque chose de froid & de recherché, & n'ont rien de l'elans du génie. Il est aimable, mais foible dans ses expressions. Ses airs de têtes ont de la beauté ; celles d'Anges & de Vierges sont agréables & tiennent quelque chose de la grace. Sa manière est grande & large, mais quelquefois molle, & les formes ne sont pas fermement décidées ; on y trouve la justesse, on y cherche le sentiment. Son style est soigné, mais il tient de la maniere. Il se piquoit d'entendre parfaitement l'art de draper; cependant ses draperies sont lourdes ; on voit qu'elles sont le fruit d'une étude qui n'est pas exempte d'affectation. Il avoit peu d'intelligence des reflets. Quelquefois sa couleur est foible & tombe dans le gris : c'est lui qu'on doit accuser peut-être d'avoir induit ses successeurs à *donner dans la farine.* Ce fut le défaut de sa vieillesse ; mais la couleur de ses beaux ouvrages est suave, argentine & même vigoureuse.

Ce fut un peintre digne de beaucoup d'estime, & on peut l'appeller le dernier des Romains : mais son esprit avoit peu de force, & il doit ce qu'il a de grand aux grands exemples qu'il a suivis. Il est capable de plaire, mais non de maîtriser l'imagination par des beautés supérieures : il n'a point un caractère original, ni cette heureuse inspiration qui impose aux spectateurs le devoir d'admirer. On reconnoit qu'il est un très bon peintre ; mais on croit qu'il n'auroit été que médiocre, si de grands peintres n'avoient pas vécu avant lui ; qu'il doit son existence à Raphael, au Carrache, au Guide, au Sacchi ; que ses beautés ne sont que d'emprunt, qu'elles n'ont rien de frappant non plus que ses défauts, & qu'il n'a égalé ses modèles dans aucune partie de l'art.

Il tira, dit M. Reynolds, le meilleur parti qu'il lui fut possible de la portion de talent dont il étoit doué : mais on ne sauroit nier qu'il eut une certaine pesanteur qui, chez lui, se fait sentir uniformément dans l'invention, l'expression, le dessin, le coloris, & l'effet général de ses ouvrages.

Cet artiste laborieux ne quitta les pinceaux que lorsque ses mains tremblantes refusèrent de les soutenir. Il devint aveugle dans les derniers temps de sa vie qu'il termina en 1713, à l'âge de près de quatre-vingt neuf ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître. On en voit deux au palais-royal.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. N. Dorigny a gravé d'après lui les beaux-arts jugés par la sotise, l'école du dessin, l'adoration des rois : Jac. Frey, la mort de Saint François Xavier : Van Auden - Aert la mort de la Vierge & une Sainte-Famille : François Bartolozzi, Rébecca prête à quitter son pays.

(199) Pierre Boel, de l'école Flamande, né à Anvers en 1625, excella dans le genre des fleurs & des animaux. Il voyagea à Rome, à Venise, dans la plupart des villes d'Italie, voyant par tout accueillir son talent. A son retour, il fit quelque séjour à Paris & auroit pu s'y fixer ; mais il abandonna plusieurs ouvrages commencés pour retourner dans sa patrie. Il peignoit en grand, ne faisoit rien que d'après nature, avoit une belle touche & une couleur vigoureuse. On ne sait point l'année de sa mort.

(200) Paul Potter, de l'école Hollandoise, naquit en 1625 à Enkhuissen, & n'eut d'autre maître que son père, peintre médiocre. Lui-même fut regardé comme un maître habile dès l'âge de quinze ans, & jouit de la plus grande considération à la Haye où il s'établir. Quelques dégoûts l'engagèrent à se retirer à Amsterdam. Il peignoit le paysage & les animaux en grand & en petit ; mais ses petits tableaux sont les plus recherchés, &



en ne craint point de le comparer, en ce genre, aux plus célèbres maîtres de sa nation. Ses animaux sont très bien dessinés; il ne le céde pas à Wouwermans pour la couleur; sa touche est fine & son pinceau moëlleux. Ses funds sont agréables & ses ouvrages sont rendus piquans par l'intelligence du clair-obscur. Il est mort d'une maladie de langueur en 1654, n'ayant pas encore vingt-neuf ans accomplis. Il a laissé des eaux-fortes d'une pointe fine, spirituelle & badine.

(201) JEAN LINGELBAC, de l'école Allemaude, né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, passa six ans à Rome, occupé à dessiner tous les objets intéressans qu'offrent les environs de cette ville. Les sujets les plus ordinaires de ses tableaux sont tantôt des ports de mer, dont il enrichissoit les dovans de quelques édifices en partie ruinés, & qu'il animoit par un grand nombre de figures, & par l'agréable variété des costumes divers des nations qui fréquentent les ports: tantôt des foires & des marchés remplis d'un peuple en action & dont les expressions sont d'une piquante vérité. Ses ciels sont vapureux & aëriens, sa touche est fine, sa couleur d'un bon ton. On ignore en quelle année est mort cet artiste. Il gravoit à l'eau-forte.

(202) JACQUES LAVECQ, de l'école Hollandoise, né à Dordrecht en 1625, fut élève de Rembrandt, & imita ce maître d'une manière trompeuse. Il changea sa manière, & devenu lui-même, il se trouva fort inférieur à ce qu'il avoit été. Il se consacra au portrait. Pendant un séjour qu'il fit à Sedan, il fut mandé pour faire celui d'un vieil ecclésiastique, qui lui dit qu'autrefois il s'étoit fait peindre par un méchant peintre Flamand, & que dégoûté de ce pitoyable ouvrage, il l'avoit fait mettre au grenier. Lavecq témoigna quelque curiosité de voir cette peinture; elle fut apportée, secouée, essuyée; quelle fut la surprise du peintre en reconnoissant un très bel ouvrage de Van Dyck. Il vit reporter ignominieusement le chef-d'œuvre au grenier, & fit lui-même le portrait qui fut placé dans la pièce la plus honorable de l'appartement. Cet artiste est mort à Dordrecht en 1655, à l'âge de trente ans.

(203) SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, né à Dordrecht en 1627, reçut de son père les premiers principes de son art, & fut ensuite élève de Rembrandt, qu'il imita d'abord, & dont ensuite il quitta la manière. Il peignit le portrait, l'histoire, le paysage, la nature inanimée, & ne fut médiocre dans aucun genre. Il visita Rome, travailla à Vienne, & en Angleterre, & se fixa dans sa ville natale. Son dessin ne manque pas absolument de correction, ses compositions sont ordonnées avec jugement, le temps n'a rien fait perdre à ses couleurs de leur première fraicheur. Si l'on peut quelquefois lui reprocher des couleurs entières, il s'excusoit sur le mauvais goût des amateurs à qui elles plaisoient par leur éclat. Il étoit poëte & avoit de grandes connoissances. Entre plusieurs ouvrages littéraires qui l'ont fait connoître, on distingue son traité de peinture. Il est mort à Dordrecht en 1678, âgé de cinquante-un ans.

JEAN VAN HOOGSTRATEN, frere de *Samuel*, passe pour avoir bien peint l'histoire; il fut estimé de l'empereur qui se l'attacha, & mourut jeune à Vienne, on ne sait en quelle année.

(204) HENRI VERSCHUURING, de l'école Hollandoise, né à Gorcum en 1627, fut élève de Jean Both, & passa ensuite en Italie. Il suivit à Rome les études du modèle à l'académie, & ne négligea pas d'étudier les restes précieux de l'art antique. Il porta la même assiduité de travail à Florence & à Venise. Il y fut employé dans le genre de l'histoire qu'il abandonna tout à coup pour celui des batailles. De retour dans sa patrie, il suivit en 1672 l'armée Hollandoise pour en dessiner toutes les opérations. Les batailles, les attaques de voleurs, les villages saccagés, sont les sujets auxquels il a le mieux réussi. Elevé à la dignité de bourguemestre, il n'abandonna point son art. Il périt à l'âge de cinquante-trois ans, en 1690, dans un voyage par eau, avec le navire qui le portoit.

(205) CARLO CIGNANI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1628, fut élève de l'Albane, & confondit souvent son pinceau avec celui de ce maître. Il eut une grande réputation & par conséquent des envieux, qui portèrent leur méchanceté jusqu'à gâter plusieurs de ses tableaux. S'il avoit eu de la vanité, il auroit accepté les titres de comte & de chevalier qui lui furent offerts plusieurs fois par le Pape, par le duc François Farnese & par d'autres princes: mais il eut le noble orgueil de n'ambitionner que la qualité de grand artiste. Il dirigea long-temps l'académie de Bologne, & telle étoit la confiance que ce maître inspiroit, que l'académie le suivit à Forli, lorsqu'il y fut mandé pour peindre la coupole à la *Madona del Fuoco*. Ce fut dans cette ville qu'il mourut en 1719, à l'âge de quatre-vingt onze ans, & son corps fut exposé sous la coupole qui étoit regardée comme son chef d'œuvre, & qui lui avoit couté près de vingt ans de travail.

Cignani composoit bien & ordonnoit avec beaucoup de feu: on ne remarquoit pas le

même feu dans son exécution, non qu'il ne peignit mais avec beaucoup de facilité; il aimoit mieux bien terminer ses ouvrages, que leur donner l'apparence d'une chaleur factice. Son dessin étoit d'un bon goût & d'une grande manière; son pinceau large & moëlleux, sa couleur bonne & vigoureuse. Ses figures se détachoient en relief sur le fond. Ses têtes avoient du caractère, de l'expression, & même de la beauté; quoique cependant il ne mit pas le plus grand choix dans la nature qu'il représentoit. Il peignoit bien à fresque, avoit beaucoup de goût dans la manière dont il traitoit les enfans, & mettoit beaucoup de vérité dans ses figures de femmes. Comme l'Albane, il a cherché la grace, mais il y a joint plus de grandeur.

Entre les estampes faites d'après ce peintre, on remarque surtout la chasteté de Joseph, de la gallerie de Dresde, gravée par P. Tangé.

(206) Marie Van Oosterwyck, de l'école Hollandoise, née au bourg de Noortdorp, près de Delft, en 1630, étoit fille d'un prédicateur de la religion réformée, qui remarquant la passion de sa fille pour la peinture, la plaça à Utrecht, chez Jean David de Héem, habile peintre de fleurs. Elle fit assez de progrès dans ce genre, pour voir ses ouvrages recherchés par les souverains. Elle avoit l'art d'opposer avec un goût exquis les différentes couleurs des fleurs, & d'en faire un tout harmonieux. Malgré sa grande assiduité au travail, ses ouvrages sont rares, parce qu'elle employoit beaucoup de temps à les finir. Elle mourut à Eutdam en 1693, âgée de soixante & trois ans.

(207) Guillaume Kalf, de l'école Hollandoise, élève d'un peintre d'histoire, crut devoir limiter sa carrière pour être plus sûr de la franchir avec succès, & se borna à représenter des fruits dans des vases d'or, de nacre, d'argent, &c. On peut trouver de la gloire dans tous les genres, & Kalf n'eut point à se repentir de la modestie de son choix. Il vit ses tableaux recherchés, & ils continuent de l'être. Ils joignent à une grande vérité d'imitation, une touche ferme & un bon ton de couleur. Kalf est mort en 1693.

(208) Jean-Henri Roos, de l'école Allemande, naquit à Otterdorf, dans le Palatinat du Rhin, en 1631. Il fit le portrait de l'Electeur de Mayence, d'un grand nombre de seigneurs & de princes, & fut magnifiquement récompensé. S'il n'avoit cherché que la fortune, il se seroit uniquement consacré à ce genre; mais il aima mieux suivre l'impulsion de la nature qui l'entraînoit vers la peinture du paysage & des animaux. Il excelloit surtout à représenter les chevaux, les vaches, les moutons & les chevres. Les arbres de ses paysages sont d'un beau choix; sa couleur est belle & vigoureuse, & sa touche décidée. Le feu ayant pris à sa maison, il périt à Francfort, en voulant sauver un vase de porcelaine. Il étoit né dans la plus grande misere, & avoit acquis une fortune considérable. Sa mort arriva en 1685.

Il a gravé lui-même un assez grand nombre de planches d'après ses tableaux.

Theodore Roos, son fils, né à Wézel en 1638, se distingua dans le portrait & dans l'histoire. Il avoit un pinceau large & facile, une couleur vigoureuse, mais un dessin trop peu correct.

Philippe Roos, second fils de *Jean Henri*, né à Francfort en 1655, & mort à Rome à l'âge de cinquante ans, se distingue par sa vie crapuleuse & insensée, & par son talent dans la peinture des animaux.

(209) Adrien Vander Kabel, de l'école Hollandoise, né à Ryswick, près de la Haye en 1631, fut élève de Van Goyen. Il voulut voir l'Italie, prit son chemin par la France, & resta à Lyon. Il y fit estimer ses talens qu'il dégradoit par sa vie crapuleuse. Sa manière ne tient point de l'école Hollandoise : on le prendroit plutôt pour un élève de l'Italie. On trouve dans ses paysages une imitation des Carraches, du Mole, du Benedette, de Salvetor Rose. Il lui arrivoit souvent de faire des tableaux fort négligés, & c'étoient ceux qu'il affectoit de louer. Il ne disoit rien des ouvrages auxquels il avoit mis tous ses soins, & leur laissoit faire eux-mêmes leur fortune. Sa manière est grande & vague, ses figures correctes, ses animaux traités avec esprit & vérité. On lui reproche souvent une couleur triste & rembrunie; mais ce défaut ne l'empêche pas de tenir une place honorable entre les paysagistes. Il est mort à Lyon en 1695, âgé de soixante & quatre ans.

Il a gravé plusieurs de ses tableaux à l'eau-forte. Ses deux pièces capitales représentent l'une Saint-Bruno & l'autre Saint-Jérôme, dans des paysages en hauteur.

(210) Louis Bakhuysen, de l'école Hollandoise, naquit à Embden en 1631. Il tint, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, la plume sous son père, qui étoit secrétaire des Etats. La beauté de son écriture & son habileté à tenir les comptes, le fit appeller à Amsterdam chez un négociant. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-neuf ans qu'il s'avisa de dessiner, & il se servit alors de l'instrument qu'il avoit coutume de manier, c'est-à-dire

c'est-à-dire de la plume. Son maître fut la nature. Amsterdam lui offroit le spectacle d'un port toujours garni de vaisseaux : ce fut des vaisseaux qu'il dessina, & ses dessins lui furent souvent payés cent florins & même davantage. On lui conseilla de peindre ; il se mit sous la conduite d'Aldert Everdingen, apprit les secrets de l'art, & continua de dérober ceux de la nature. Pour les surprendre, il ne craignoit pas d'affronter les plus grands dangers, & montant sur de frêles barques, c'étoit au milieu des flots tourmentés & prêts à l'engloutir, qu'il alloit étudier les tempêtes. Souvent il étoit ramené à terre malgré lui par les matelots qui refusoient de partager son audace. Aussitôt, sans se distraire, sans parler à personne, sans rien regarder, il couroit à son cabinet & fixoit sur la toile les horreurs qu'il venoit d'admirer. A la grande vérité que lui procuroient de semblables études, il joignoit une belle touche, une excellente couleur. » C'est, dit M. Descamps, » un peintre dont les ouvrages seront estimés » de tous les temps, comme ils le furent pen» dant sa vie ». Les bourguemestres d'Amsterdam lui commanderent une grande marine, qu'ils regarderent comme un présent digne d'être offert à Louis XIV.

Backhuysen étoit l'homme d'Amsterdam qui traçât le mieux les caractères de l'écriture : il avoit la complaisance d'en donner des leçons, il inventa même une méthode pour en fixer les principes, & qui, dit-on, est encore suivie. Cette occupation lui ravissoit un temps précieux. Ses récréations étoient consacrées à la poësie, & il avoit pour amis les meilleurs poëtes & les savans les plus célèbres de son temps. Il mourut en 1709, âgé de soixante & dix-huit ans.

(211) Luc Giordano, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1632. Son père étoit voisin de Joseph Ribera : Giordano le voyoit peindre & prit le goût de la peinture. L'artiste Espagnol le reçut dans son école ; l'élève avoit reçu de la nature une grande facilité, & dès son enfance, il étonna par ses progrès. Echauffé par le récit des beautés qu'offrent les tableaux de Rome, il s'évada de la maison paternelle, & partit pour cette ville. Il y connut Pietre de Cortone, aida ce peintre dans quelques grands ouvrages, goûta sa manière & l'adopta. Son père, qu'il aidoit à subsister par son travail, fit avec lui le voyage de Bologne, de Parme, de Venise, de Florence, & dans ces différentes villes célèbres par les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, il fit de riches provisions d'études. On pourroit lui reprocher de les avoir faites avec trop de célérité.

Il étoit obligé de se partager entre elles & les ouvrages qu'il faisoit pour subsister & pour nourrir son père, qui lui disoit sans cesse, *Luca, fa presto*, » Luc, fais vite » ; on a fait de ces mots son surnom, & il l'a mérité par la prestesse extrême dont il s'est trop piqué toute sa vie. La situation où il se trouva dans sa jeunesse peut le faire excuser : mais rien ne doit engager à le prendre en cela pour modèle.

Comme il avoit étudié tous les maîtres, il se fit une manière composée de toutes les manières. On le loua, on le compara à l'abeille qui composa son miel du suc de toutes les fleurs. Avouons qu'il feroit plus louable encore, s'il se fût fait un caractère qui lui eût été propre, ou si l'on n'eût pu remarquer au moins l'imitation que dans un petit nombre de parties.

Quelques uns de ses tableaux passèrent en Espagne. On manquoit de peintres à fresque dans ce Royaume, il y fut appellé, & en peu d'années il y fit de grands ouvrages dans les palais du roi & dans les temples.

Il excelloit dans un genre fort inférieur à ses talens ; celui des *pastiches*. Il avoit si bien retenu les manières des différens maîtres, qu'il n'avoit plus besoin de voir leurs ouvrages pour les imiter. Le roi d'Espagne lui montra un tableau du Bassan, & témoigna le regret de n'en avoir pas le pendant. Giordano le fit, & les connoisseurs le prirent pour un ouvrage du Bassan lui-même. Le monarque le récompensa par l'ordre chevaleresque de lui avoir causé cette surprise.

A son retour dans sa patrie, il se vit accablé d'ouvrages & sa manière expéditive lui permettoit de n'en refuser aucun. Quelquefois, dans la chaleur du travail, il employoit ses doigts au lieu de brosses. Une heure lui suffisoit pour peindre une demi-figure, grande comme nature. Aussi personne n'a fait un si grand nombre d'ouvrages, pas même le Tintoret. Il les prodiguoit avec générosité, & en a donné plusieurs fois à des églises qui n'avoient pas le moyen de les payer.

Il n'avoit de la vivacité que dans son art ; jamais il n'eut d'emportement dans la société. Son humeur égale & douce le rendit cher à ses amis, à ses émules & à ses élèves.

Le Giordano a cherché quelquefois, & surtout dans sa jeunesse, la vigueur du Ribéra, mais bien plus souvent l'agrément de Pietre de Cortone. Sa grande prestesse lui a fait commettre des incorrections, mais généralement son dessin n'est pas vicieux : on peut ajouter qu'il n'a pas non plus un grand caractère, qu'il manque trop de fermeté, qu'il a trop de rondeur. Les chairs de ses femmes ont de la morbidesse ; celles de ses enfans ont la mollesse qui convient à cet âge. Il peignoit bien, d'un pinceau moëlleux, d'une grande manière ; ses

teintes étoient d'une belle fonte, ses demi-teintes d'un bon ton, toute sa machine avoit de la vigueur & en même temps de l'harmonie. Ses têtes de femmes étoient ordinairement belles, ou du moins gracieuses. Ses ombres étoient quelquefois un peu noires, quelquefois roussâtres, quelquefois aussi d'un gris noirâtre.

Nous croyons devoir rapporter ici ce que M. Cochin a dit de Giordano; son jugement mérite ici d'autant plus de confiance, qu'il ne diffère de celui de Mengs que par les expressions : cet accord ne se trouve pas toujours entre ces deux artistes.

» Les peintres Napolitains, dit-il, quoiqu'excellens à bien des égards, ne sont point » du premier ordre. On peut, en général, les » qualifier d'artistes maniérés, médiocrement » savans dans leur art, & presque tous imitateurs de Pietre de Cortone. Le plus séduisant » de tous est Luca Giordano. Son génie est abondant; son faire est de la plus belle facilité; » son coloris, sans être bien vrai, ni bien » précieux pour la fraîcheur & la vérité des » tons, est cependant extrêmement agréable; » & l'on peut dire en général que c'est une » belle couleur. Son dessin n'a point de ces » finesses savantes qui viennent d'une étude » profonde; la nature n'y est pas d'une exacte » correction : cependant ses ouvrages sont assez » bien dessinés, & ne présentent pas de ces fautes grossières qu'on trouve quelquefois dans » des maîtres plus grands que lui. C'est un » des maîtres qui ont réuni toutes les parties » de la peinture dans un degré suffisant pour » produire le plus grand plaisir à l'œil, sans » exciter à l'examen le même sentiment d'admiration qu'on éprouve à la vue des ouvrages de ceux qui, ne donnant leur principale attention qu'à une des parties de la » peinture, sont parvenus à la porter au plus » haut degré. Ils n'ont pas produit ce que la » peinture a de plus étonnant, mais ils ont » fait des tableaux dont le tout-ensemble fait » le plus de plaisir.

» Il seroit difficile de décider lequel est à » préférer ou de réunir toutes les parties de la » peinture dans un beau degré, ou de n'en » posséder qu'une dans un degré sublime. Ce » qu'on en peut dire, c'est que le peintre qui » n'aura qu'une partie sublime, essuyera pendant sa vie mille critiques sur celles qui lui » manqueront; mais il sera l'objet de l'étude & » de l'admiration de la postérité : au lieu que » celui qui possédera l'art du tout-ensemble » agréable, sera dédommagé par l'estime de ses » contemporains & les agrémens qui suivent » cette estime, de ce que la postérité pourra » lui refuser. Les talens qui ont peu couté, » & qui sont presque entièrement le fruit des » dons de la nature, sont les plus séducteurs : » on ne peut résister à leur impression.

» Quoique ce soit avec raison que l'on dit » que ce qui a été fait vîte doit être vu de » même, néanmoins il y a des beautés de » facilité, & d'heureuses négligences, auxquelles on ne peut refuser son admiration. » Mais il faut ajouter que ceux qui étudient » la peinture ne doivent pas les prendre pour » modèles. Il est trop facile de les imiter » mal, & trop difficile de les égaler. Il faudroit avoir les mêmes dons de la nature, ce » dont on ne doit jamais se flater. Ces maîtres » faciles accoutument ceux qui les suivent » à être superficiels, & si leurs imitateurs ont » un moindre degré de talent, ils tombent » dans une médiocrité tout à fait méprisable.

» Ce qu'on doit principalement considérer » dans le Giordano, c'est l'accord & l'effet » harmonieux de ses tableaux. L'artifice dont » il s'est servi, & qu'il est important de connoître, est dévoilé plus clairement dans ses » ouvrages que dans la plupart des autres maîtres, parce qu'il l'a souvent porté à l'excès (1). » Il consiste à faire, en quelque façon, toutes » les ombres du tableau du même ton de couleur. Pour faire entendre cela, supposons » qu'un peintre ait trouvé un ton brun, composé de plusieurs couleurs qui se détruisent » assez les unes & les autres pour qu'on ne » ne puisse plus assigner à ce brun le nom d'aucune couleur; c'est-à-dire, qu'on ne puisse » le nommer ni rougeâtre, ni bleuâtre, ni violâtre, &c; alors il y auroit un moyen d'ombrer tous les sujets comme la nature nous » nous les présente. L'obscurité, dans la nature, » n'est qu'une privation qui n'a aucune couleur, & qui détruit toutes les couleurs locales à mesure qu'elle est plus grande. On » remarque dans tous les maîtres qui peuvent » être cités pour l'harmonie, qu'ils ont adopté » un ton favori avec lequel ils ombrent tout; » les étoffes bleues, les étoffes rouges, &c. » Dans les ombres même des étoffes blanches, » ce ton entre assez pour les accorder avec le » reste ».

Le Giordano, riche des produits de son talent, est mort à Naples en 1705, âgé de soixante & treise ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du duc d'Orléans; l'un représente la piscine, & l'autre les vendeurs chassés du temple.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques

(1) Ce qu'on va lire ici a déja été dit, en d'autres termes, en parlant d'*André Sacchi* : mais il est des principes importans qu'il ne faut pas craindre de répéter. D'ailleurs ces sortes de répétitions offrent des différences par lesquelles elles s'éclaircissent mutuellement.

uns de ses tableaux. F. Bartolozzi a gravé d'après lui Sainte Justine mourante, & Vénus caressant l'Amour. Les quatre grandes estampes gravées d'après ce peintre par J. Beauvarlet sont généralement connues; elles représentent l'enlévement d'Europe, celui des Sabines, le jugement de Pâris, Acis & Galatée.

(211, Les VANDEN VELDE appartiennent tous à l'école Hollandoise. Nous les réunirons en un seul article, quoiqu'il ne soit pas certain que l'un d'eux appartienne à la même famille que les autres.

ISAIE VANDEN VELDE, étoit Hollandois, mais on ne sait ni en quelle année, ni en quelle ville il a pris naissance. On ignore aussi l'année & le lieu de sa mort. Il peignoit des batailles & des attaques de voleurs, & donnoit à ses figures le costume Espagnol.

GUILLAUME VANDEN VELDE naquit à Leyde en 1610. On soupçonne qu'il est frère d'Isaïe. Il fit encore jeune des voyages maritimes, & s'acquit de la réputation par des desseins à la plume sur papier blanc qui représentoient des vaisseaux, des marines, des actions navales. Quelquefois il a dessiné sur des toiles imprimées en blanc, ou sur des papiers collés sur toile. On ne peut manier la plume avec plus d'art, d'intelligence & de facilité. Les États de Hollande lui firent équipper une frégate légère avec ordre au commandant de se transporter où le dessinateur lui ordonneroit. C'étoit ainsi que, présent aux batailles navales, exposé lui-même aux dangers des combattans, il représentoit avec facilité toutes leurs manœuvres, toutes leurs évolutions & les mouvemens des deux flottes. On dit que ses desseins furent très utiles aux États & les éclairèrent sur les opérations & la conduite de leurs officiers. Vanden Velde fut ensuite appellé au service de la Cour de Londres, & il a fait pour elle un grand nombre de desseins. Il est mort à Londres en 1693, âgé de quatre-vingt-trois ans. Il essaya de peindre dans sa vieillesse, & ne put y réussir.

JEAN VANDEN VELDE, est regardé comme un frère d'Isaïe & de Guillaume. On ne sait ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort. Il étoit dessinateur & graveur, & traitoit le paysage & des sujets de la vie privée. Il a aussi gravé des portraits. Son œuvre est nombreuse & très estimée.

GUILLAUME VANDEN VELDE est surnommé le jeune, pour le distinguer de l'autre Guillaume, son père. Il naquit à Amsterdam en 1633, reçut de son père les premiers principes du dessin, & fut ensuite placé chez un peintre de marine, estimé. Ses progrès furent rapides; appellé à Londres, il fut pensionné de Charles II, & les Anglois enviant à la Hollande les premiers tableaux de ce peintre, firent acheter à un haut prix tous ceux qui furent mis en vente.

Vanden Velde acquit une fortune considérable & la réputation du premier peintre dans son genre. » On estime, dit M. Descamps, le » transparent de sa couleur qui est dorée & vigou» reuse; ses vaisseaux sont dessinés avec pré» cision, & ses petites figures touchées avec » esprit. Il savoit surtout représenter l'agitation » des vagues & leurs brisemens: ses ciels sont » clairs, & ses nuages très variés semblent » passer en l'air ». Il mourut à Londres en 1707, âgé de soixante & quatorze ans.

ANDRIEN VANDEN VELDE naquit à Amsterdam en 1639. Il est douteux qu'il fût parent des quatre autres, mais il est certain qu'il n'étoit pas fils d'un artiste. Dès son enfance, & sans avoir eu de maître, il dessinoit avec intelligence des animaux. Wynants bon paysagiste, le prit dans son école, &, dans son élève, il trouva bientôt un maître. Il est vrai que l'élève prenoit bien moins de leçons de son maître que de la nature. Au lieu de se rendre assidu à l'école, il passoit des journées entières à faires des études dans la campagne.

Il se fit bientôt une grande réputation comme paysagiste; mais il étonna la Hollande, quand elle le vit décorer de tableaux d'histoire les églises catholiques. On estime surtout de lui une descente de croix, & l'on peut croire qu'il auroit eu de grands succès dans le premier des genres, s'il n'avoit préféré de retourner à celui qui l'avoit fait connoître.

» Le mérite des paysages de Vanden Velde, » dit M. Descamps, consiste en une couleur » excellente, en une expression vive, par la» quelle il rendoit les effets aussi frappans que » singuliers qu'il saisissoit ingénieusement dans » la nature. Ses ciels pétillans brillent à travers » les arbres; sa touche est franche, & termine » les formes avec finesse; son feuillé est pointu » & d'un grand travail. Il régne un flou & » une chaleur rare dans tous ses tableaux, & » c'est peut-être dans cette partie qu'il n'a » point été surpassé. Ses figures sont bien » dessinées; il n'y a rien à desirer pour la » correction des chevaux, des chèvres & des » moutons; ils sont coloriés avec beaucoup » de vérité; ils répandent de la gaité, du mou» vement & de la vie dans tout ce que nous » avons de lui. Des ouvrages d'un si beau fini » & si nombreux, font juger, par le peu de » temps que l'artiste a vécu, de l'assiduité & » de la vivacité avec lesquelles il travailloit ».

Cet habile peintre est mort en 1672, vers l'âge de trente-trois ans.

Il a gravé lui-même plusieurs pièces à l'eau-forte. Le Bas a gravé d'après lui le point du jour, & une petite marine; Aliamet, les amu-

femens de l'hiver ; E. de Ghends, la promenade du prince d'Orange au village de Schevelingen.

(213) CLAUDE LE FÈVRE, de l'école Françoise, né à Fontainebleau en 1633, fut successivement élève de le Sueur & de Lebrun. Ce dernier maître lui conseilla de se consacrer au portrait, & le Fèvre a été, dans ce genre, un des meilleurs peintres François. Il joignoit au mérite de la ressemblance, celui de la vérité, du sentiment, d'un bon caractère de dessin & de la couleur. Pour augmenter sa fortune, il passa à Londres, où il mourut en 1675, âgé de quarante-deux ans. Il a peint aussi, des Vierges & des Saintes-Familles. Il a gravé lui même à l'eau-forte ; & les meilleurs graveurs de son temps ont multiplié un grand nombre de ses portraits.

(214) CIRO FERRI, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1634, avec une fortune assez considérable, qui ne ralentit point son ardeur pour la peinture. Il fut le plus habile des élèves de Pietre de Cortone. Protégé par tous les papes qui siégèrent de son temps il eût pu envahir tous les travaux de Rome, s'il avoit été avide de profit ; mais il ne l'étoit que de gloire. Il ressembla beaucoup à Pietre de Cortone, ou plutôt il lui ressembla trop : c'est la nature, & non des ouvrages d'artistes que l'art se propose d'imiter. On ne peut savoir ce qu'auroit été Ciro Ferri, s'il n'y avoit pas eu avant lui un Cortone. Ses ouvrages ont été pris souvent pour des tableaux de ce maître ; ce qui prouve que, dans aucune partie de l'art, il n'avoit un caractère qui lui fût propre. On le reconnoît cependant parce qu'il a moins d'élégance que son modèle ; ainsi, le caractère qui le distingue est un défaut.

Il faut pourtant convenir que c'est un peintre agréable, qui a de la facilité dans le *faire*, de la richesse dans les ordonnces, un beau mouvement, un bel enchaînement de grouppes, & qui mérite une place honorable dans l'école Romaine dégénérée. Il s'appliqua à l'architecture ; plusieurs palais, plusieurs autels ont été élevés sur ses dessins. Il mourut à Rome en 1689, âgé de cinquante-cinq ans.

On voit de lui un tableau au cabinet du roi : c'est une allégorie à la gloire de Louis XIV. On remarque, dans cet ouvrage qui a beaucoup souffert, une partie du mérite de Pietre de Cortone, mais peu d'effet & une lumière trop partagée.

On a un assez grand nombre d'estampes d'après ce peintre. Les plus belles sont celles de Corn. Bloemaert & de Spierre.

(215) ANTOINE-FRANÇOIS VANDER MEULEN, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1634. Quoique ses parens eussent de la fortune, ils se prêtèrent volontiers à son goût pour la peinture & le placèrent dans l'école de Pierre Snayers, peintre estimé pour le genre des batailles. L'élève égala son maître avant même de sortir de l'école.

Quelques uns de ses ouvrages vinrent en France & l'on en fit sentir le mérite à Colbert. La principale destination de tous les arts étoit alors de flatter Louis XIV ; Lebrun fut bien aise d'avoir découvert un peintre capable de représenter les batailles gagnées par les armées de ce prince. Il en parla à Colbert, & le ministre ardent à saisir les occasions de chatouiller l'orgueil du souverain, manda Vander Meulen à Paris, le mit sur la liste des pensions, lui donna un logement aux Gobelins, & paya richement ses ouvrages. Borner le talent de l'artiste à ne faire, en quelque sorte, que le portrait de batailles réelles, de troupes alignées suivant les régles de la tactique moderne, & vêtues d'un uniforme peu pittoresque, c'étoit mettre des entraves à son génie & en quelque sorte nuire à sa gloire : mais c'étoit en même temps servir sa gloire, que de lui procurer l'occasion de traiter des sujets intéressans pour une nation enthousiaste, amie des arts, & orgueilleuse de tout ce qui faisoit l'orgueil du prince. Les ouvrages de Vander Meulen perdent une grande partie de leur intérêt pour la postérité. On regrette que son génie ait été enchaîné ; mais on admire comment il a saisi tous les moyens qui lui restoient de lui rendre quelque liberté. On rend un juste hommage à l'exactitude, à la vérité de son dessin, à l'esprit de sa touche, à la suavité de ses ciels & de ses lointains, à la beauté de sa couleur, moins vigoureuse, mais peut-être plus agréable & plus vraie que celle du Bourguignon, à la légéreté de son feuillé, à la fraîcheur de son paysage, à son intelligence du clair-obscur qui lui faisoit créer de belles masses d'ombres & de lumières, lors même qu'il ne pouvoit disposer ni de son site, ni de l'ordonnance du plus grand nombre de ses figures. L'ingratitude de la plupart de ses sujets ne lui fera jamais perdre la place très-distinguée qu'il occupe entre les peintres de batailles & les paysagistes ; & les connoisseurs, en rendant justice au mérite réel de ses ouvrages, lui tiendront encore un compte particulier des difficultés qu'il avoit à combattre, & qu'il a su vaincre autant qu'elles pouvoient être vaincues.

Il épousa en secondes nôces la nièce de Lebrun. C'étoit un avantage pour sa fortune de s'allier au chef des arts en France ; mais cet avantage fut empoisonné par des chagrins domestiques qui le conduisirent au tombeau en 1690, à l'âge de cinquante-six ans.

Ses ouvrages les plus considérables se voyent au nombre de vingt-neuf dans les appartemens du château de Marly.

On a gravé la collection de ses batailles. Les mieux rendues sont celles qui ont été gravées par Bauduin, son élève, qui le secondoit dans ses ouvrages.

(216) JACQUES RUISDAAL, de l'école Hollandoise, né à Harlem vers 1635, suivant M. Descamps, & en 1640 suivant M. Huber, fut d'abord consacré aux études de la chirurgie & de la médecine; il avoit même déjà commencé, dit-on, à se faire connoître par des opérations brillantes, lorsqu'il se consacra entièrement à la peinture. Il fut peut-être élève de Berghem; il fut du moins son ami & son imitateur. On aime, dans ses marines & dans ses paysages, une imitation fidelle de la nature, rendue piquante par de belles oppositions d'ombre & de lumière; on aime sa couleur chaude & dorée, la finesse de son pinceau, & la décision de sa touche. Il est mort à Harlem en 1681. Il a gravé lui-même à l'eau-forte.

(217) FRANÇOIS MIERIS, de l'école Hollandoise, né à Delft en 1635, fut principalement élève de Gérard Douw, se consacra au même genre & surpassa son maître. Les choix de ses sujets sont plus agréables, il avoit plus d'idée de la beauté, au moins de celle dont il pouvoit voir facilement les modèles dans son pays, son dessin étoit plus correct, sa touche plus spirituelle, son pinceau plus flatteur, sa couleur plus fraîche, son *faire* plus facile, & sa couleur plus vigoureuse. Il avoit un pinceau plus large, quoiqu'il peignît dans une plus petite proportion. Ses ouvrages furent très recherchés & payés très cher même de son vivant. Pendant un séjour que le grand-duc fit à Florence, il vit dans le cabinet du peintre un tableau déjà commencé, le pria de le finir & le récompensa magnifiquement. Mieris pour témoigner sa reconnoissance, lui envoya un autre tableau encore plus capital. Ce présent fut reçu avec froideur & ne fut pas même récompensé. On sut que ce qui avoit attiré cette disgrace à l'artiste, c'est qu'il avoit refusé de faire le portrait d'un courtisan avant celui du prince.

Il eut le malheur de se lier avec Jean Stéen, peintre habile, homme d'esprit, conteur agréable, mais homme crapuleux. Mieris ne pouvoit jouir de la société de son ami qu'au cabaret & en partageant ses débauches. Un soir, en le quittant, il tomba dans un cloaque où il pensa périr. Cet accident altéra sa santé; il mourut à Leyde en 1681, âgé de quarante-six ans.

On voit de Mieris, au cabinet du roi, une dame à sa toilette, un jeune homme faisant des bouteilles de savon; un marchand de volaille & de gibier. Le cabinet du Palais-Royal renferme cinq tableaux de cet artiste.

Tout le monde connoît l'observateur distrait, le petit physicien, & la tricoteuse Hollandoise, gravés d'après Mieris par J. G. Wille.

GUILLAUME MIERIS, né en 1662, fils & élève de François, jouiroit d'une réputation plus brillante si elle n'étoit pas affoiblie par celle de son père. Il a traité le même genre avec un très-grand succès, a fait des sujets d'histoire en petit, choisissant toujours des sujets rians, & a peint le paysage accompagné de figures & d'animaux. Il a le soin, le fini, la vérité, l'harmonie de son pere: mais sa touche est moins fine, ses effets moins piquans, son dessin moins correct, sa composition moins sage, ses grouppes plus confus. Il a excellé dans l'art de modeler en terre & en cire. On estime de lui, en ce genre, des vases ornés de bas-reliefs. Il est mort à Leyde en 1747, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

JEAN MIERIS, frère de Guillaume, se consacra à la peinture en grand, & l'on peut croire qu'il se seroit rendu très-célèbre, s'il n'étoit pas mort en 1690, à l'âge de trente ans, ayant passé sa courte vie dans un état de souffrance.

(218) JEAN-BAPTISTE MONNOYER, plus connu sous le nom de *Baptiste*, pourroit être compris dans l'école Flamande parce qu'il naquit en 1635 à Lille, ville de Flandre. On le regarde cependant comme un artiste de l'école Françoise, parce que Lille est la capitale de la Flandre Françoise, & parce qu'il vint de bonne-heure à Paris. Il peignoit les fleurs, & leur donnoit le charme, la fraîcheur, les belles teintes qu'elles ont dans la nature; son pinceau les humectoit de la rosée du matin. L'esprit de sa touche le rend peut-être supérieur aux peintres Hollandois du même genre. Il fut conduit à Londres par Milord Montagu, & y mourut ne 1699, âgé de soixante & quatre ans. Le roi a dans ses différens châteaux environ soixante tableaux de ce maître.

Monoyer laissa un fils nommé Antoine, qui travailla dans le même genre que son père, & fut admis à l'académie royale.

(219) ROGER DE PILES, de l'école Françoise, né à Clamecy dans le Nivernais, en 1635, fut élève du frère Luc, Récollet, peintre, qui passoit pour bon dessinateur, qui tenoit école & qui fit de bons élèves. Quoique de Piles ait peint le portrait & qu'on estime ceux qu'il a faits de Boileau & de Madame Dacier, on doit plutôt le compter entre les amateurs qu'entre les artistes. Il fut précep-

seur de M. Amelot, l'accompagna dans sa légation a Venise, en qualité de secrétaire d'ambassade, & fut ensuite chargé par le ministère de plusieurs commissions importantes. Nous n'avons pas cru devoir l'oublier ici, parce qu'il a bien mérité des amateurs de l'art, & même des artistes, par ses ouvrages sur la peinture. Si toutes ses opinions, tous ses jugemens ne duivent pas être admis comme des principes rigoureux, on auroit tort de lui en faire un reproche, puisque ce reproche pourroit tomber aussi sur les artistes les plus célèbres qui ont écrit de l'art. On peut dire que tous en général, suivant leur inclination, ont trop donné une estime exclusive à leur partie favorite : celle de de Piles étoit la couleur. Il est mort à Paris en 1709, à l'âge de soixante & quatorze ans.

Le portrait de Roger de Piles, peint par lui-même, a été gravé par B. Picart; celui de Boileau par Drevet, père; celui de Ménage, par Van Schuppen.

(220) Jean Stéen, de l'école Hollandoise, élève de Van Goyen, naquit à Leyde en 1636, il a souvent représenté des mœurs basses & crapuleuses comme les siennes, des buveurs s'enivrant dans des tabagies : mais il s'est distingué par la beauté de sa couleur, la vie qu'il donnoit à ses figures, la fidelle imitation du vrai. Il a aussi traité quelques sujets d'histoire, & dans ce genre il n'a pas manqué de noblesse. Ses sujets pris dans la vie commune ne sont pas toujours ignobles; ils ont même quelquefois de l'intérêt. On ne conçoit pas qu'un artiste plongé dans un état d'ivresse habituelle, ait pu montrer tant de talent. Il est mort en 1689, âgé de cinquante-trois ans.

(221) Melchior Hondekoeter, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1636, n'a cultivé qu'un genre borné; mais il n'en est point de méprisables quand ils sont bien traités. Il ne représentoit guère que des oiseaux de basse-cour & ornoit ses tableaux de paysages bien finis. Il est mort en 1695, âgé de cinquante-neuf ans.

(222) Jean Forest, de l'école Françoise, né à Paris en 1636, fut d'abord élève de son père, voyagea en Italie, & fut à Rome élève du Mole. Il imita la couleur ragoutante & les effets singuliers de ce maître, & ne négligea pas d'étudier le coloris du Titien, du Giorgion & du Bassan. Il connoissoit parfaitement, dit Dandré-Bardon, l'art des oppositions, du contraste des tons & du clair-obscur, & savoit tirer de beaux accidens des sites souvent bizarres dont il faisoit choix. Son pinceau étoit gras & pâteux, il touchoit la figure avec esprit, & donnoit de belles formes aux touffes de feuilles, qu'il relevoit par des masses d'ombres & de clairs. Des procédés chymiques dont il a malheureusement fait l'essai dans l'emploi de ses couleurs, les ont fait pousser au noir. Il est mort à Paris en 1712, âgé de soixante & seize ans.

(223) Jean Vander Heyden, de l'école Hollandoise, né à Gorkum en 1635, s'est signalé par la patience la plus minutieuse. Il dessinoit & peignoit des châteaux, des hôtels, de simples maisons. Souvent la représentation d'une maisonnette forme seule le sujet & l'intérêt de ses tableaux : mais les moindres détails, les refents des briques, leur dégradation perspective y sont observés. Sa touche, malgré cette exactitude servile, est facile & pâteuse, & il avoit une grande intelligence du clair-obscur. Il est mort à Amsterdam en 1712, âgé de soixante & quinze ans. Ses tableaux sont souvent accompagnés de figures peintes par Adrien Vanden-Velde.

(224) Abraham Mignon, de l'école Allemande, né à Francfort, fut d'abord élève d'un nommé Murel, Allemand, peintre de fleurs, & ensuite de David de Heem, Hollandois, qui se distinguoit dans le même genre. Ce fut aussi celui que suivit leur élève : il les surpassa & n'a été surpassé lui-même que par Van Huysum. On ignore l'année de sa naissance; on sait qu'il est mort en 1679.

Le roi possède deux tableaux de ce peintre. L'un représente des fleurs dans un bocal de crystal; l'autre, des plantes, des poissons, & un nid d'oiseau.

(225) Pierre François Caroli, de l'école Lombarde, naquit à Turin en 1638. Après avoir voyagé à Venise & à Florence, il se fixa à Rome, & y fut nommé professeur perpétuel de l'académie. Il se consacra à peindre des perspectives & a donné les vues intérieures de plusieurs églises de Rome. Ses tableaux sont d'une belle couleur & d'un fini précieux. Il est mort à Rome en 1716, âgé de soixante & dix-huit ans.

(226) Gaspard Netscher, de l'école Allemande, né à Heidelberg, en 1639, n'avoit encore que deux ans lorsque sa mère vit mourir de faim entre ses bras deux de ses enfans, dans un château assiégé. Elle parvint à se sauver avec le jeune Gaspard qui fut adopté par un médecin d'Arnheim, nommé Tullekens. Le nom de cet homme généreux mérite bien d'être conservé. Netscher destiné à la médecine, déclara de bonne-heure son goût pour la peinture, & ne fut pas trop fortement contrarié

par son protecteur. Il eut pour maître un artiste nommé Coster qui ne peignoit que des oiseaux, & il surpassa bientôt son maître. Il a sur-tout traité de petits sujets; & son bon goût les lui faisait toujours choisir agréables. Il aimoit de préférence à représenter des traits de l'histoire Romaine & de la fable. Le besoin de soutenir une famille nombreuse l'obligea à faire le portrait, mais il y joignoit des figures épisodiques qui en dissipoient la froideur. » Sa touche est » moëlleuse & fondue, dit M. Descamps; sa » couleur naturelle & dorée : il a surpassé les » peintres de son pays dans l'imitation des » étoffes, & sur-tout du satin blanc; il en a » si bien rendu le luisant & les tons argentins » qu'on croit le toucher, & qu'on est surpris » de l'illusion. Ses figures ont de la simplicité, » souvent de la grace, & toujours une ex- » pression naturelle. Il peignoit très-bien les » fruits, les animaux, les fleurs; il y en a » dans presque tous ses tableaux. Ses ouvrages » ont en général le mérite d'une grande in- » telligence du clair-obscur. ». Il a fait des portraits en grand, mais qui sont inférieurs à ses ouvrages en petit. Il est mort à la Haye en 1684, âgé de quarante-cinq ans.

Il y a deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & six au Palais-Royal.

L'estampe représentant la mort de Cléopatre, gravée d'après Netscher par J. G. Wille, est généralement connue.

Théodore Netscher fils de Gaspard, né à Bordeaux en 1661, s'est distingué dans le genre du portrait, & est mort à Hulst, en 1732, âgé de soixante & onze ans.

Constantin Netscher, aussi fils de Gaspard, n'atteignit pas au talent de son père; mais comme il avoit l'art de flater les portraits des femmes, il eut de grands succès. Il étoit né en 1670, & il est mort 1722, âgé cinquante-deux ans.

(227) Jean-Baptiste Gauli, dit *Baccici*, & que les François nomment *le Bachiche*, de l'école Génoise, naquit à Gênes dans la pauvreté en 1639, & resta de bonne-heure orphelin. Elève du Borgozoni, & sans ressource dans sa patrie, il obtint le passage sur une galère, se rendit à Rome, y travailla quelque temps pour un marchand de tableaux, & eut le bonheur d'être connu du Bernin & de s'en faire aimer. C'étoit la route de la fortune. Le Bernin disposoit de tous les grands ouvrages; il lui en procura, & lui fit même obtenir plusieurs fois la préférence sur Carle Maratte & Ciro Ferri. La grande coupole du Jésus, l'église des Jésuites, & plusieurs autres plafonds firent une grande réputation au Bachiche. Il eut pour protecteurs tous les papes qui régnèrent pendant sa vie. les beaux jours de l'art étoient passés, & il faut convenir que, pour son temps, le Bachiche méritoit la gloire dont il jouissoit. Il avoit l'imagination ardente, & imprimoit à ses figures beaucoup de mouvement, & souvent même une action exagérée; sa couleur étoit imposante, son pinceau brillant & facile, & il donnoit un grand effet & un relief surprenant à ses ouvrages. Dans les temps où il étoit permis d'être sévère, on auroit trouvé que ce que l'on qualifioit en lui de génie, n'étoit que la fougue d'un esprit bizarre, que ses inventions étoient trop peu réfléchies, & ses sujets trop peu rendus; que s'il étonnoit par la hardiesse des raccourcis, il n'étoit ni correct dans le dessin du nud, ni savant dans l'art de draper; qu'il étoit maniéré dans sa composition, dans son dessin, dans ses draperies, & que sa couleur même, toute séduisante qu'elle est, n'est cependant qu'une manière fausse dans laquelle domine un ton jaune qui répand sur le tout-ensemble plutôt une monotonie vicieuse qu'une véritable harmonie. Cet artiste, fort estimable, malgré les censures qu'il mérite, est mort à Rome en 1705, âgé de soixante & dix ans.

Le roi a de ce maître une prédication de Saint-Jean, qui a été gravée par Lépicié.

(228) Abraham Genoels, de l'école Flamande, né à Anvers en 1640, peignit d'abord le portrait, se livra ensuite au paysage; traita ce genre en grand, & s'y fit une réputation méritée. Il vint à Paris, y eut de l'occupation, & fut estimé de Lebrun, qu'il aida dans les fonds des batailles d'Alexandre. Il fit ensuite le voyage de Rome, & retourna jouir dans sa patrie du fruit de ses études. Ses compositions joignent au génie de l'invention le mérite de la vérité, sa touche est variée suivant la diversité des objets; avec un caractère qui lui étoit propre, il n'avoit pas de manière. Il est mort fort avancé en âge.

Il a gravé lui-même quelques uns de ses paysages à l'eau-forte; d'autres ont été gravés par Bauduin.

(229) Pierre Van Slingelandt, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1640, fut élève de Gérard Douw qu'il imita, & dont il surpassa l'excessive patience. On dit qu'il employa trois années entières à peindre en petit un tableau de famille, & qu'un rabat de dentelle lui couta tout un mois de travail. S'il représentoit un animal, on en distinguoit les poils; s'il peignoit un bonnet tricoté, on en comptoit les mailles. Ses ouvrages froids & peinés ont trouvé des admirateurs & en trouvent encore. Sa couleur est bonne, ses attitudes ont de la roideur, son dessin manque de goût, Il vécut

pauvre en vendant cher ses ouvrages, & mourut en 1691, âgé de cinquante-un ans.

Il y a un tableau de lui au palais-Royal.

(230) Gérard Lairesse naquit à Liège en 1640 & fut élève de son père. S'il tient quelque chose de son pays, ce n'est que la couleur & le pinceau. D'ailleurs, dans sa manière de concevoir & de disposer, il a cherché à imiter les artistes Italiens, sans avoir jamais vu l'Italie. On voit même qu'il prit sur-tout le Poussin pour modèle. On pourroit dire que Layresse est le Poussin mal élevé & n'ayant fait que de mauvaises études. Il l'imitoit dans le choix & dans l'ordonnance des sujets; mais non dans la profondeur de la méditation, dans l'excellence des pensées, dans le raisonnement de l'exécution, dans la connoissance de l'antique, dans la pureté du dessin. Mais il avoit cependant l'apparence, on pourroit dire la charlatanerie de l'élégance & de la pureté. Il travailloit avec une rapidité prodigieuse. On raconte qu'en un seul jour, il peignit le Parnasse avec Apollon & les neuf Muses; c'est ce que n'auroit pas voulu faire le Poussin. Au reste il connoissoit bien la fable & l'histoire, & observoit bien le costume & la convenance de ses sujets. Il a vécu dans la crapule & dans la pauvreté, est devenu aveugle avant d'avoir atteint à la vieillesse, & est mort en 1711, âgé de soixante & onze ans. Il a gravé lui-même une œuvre considérable & justement recherchée.

(231) Pedro de Nunès, de l'école Espagnole, né à Séville en 1640, peignit l'histoire & le portrait, eut un dessin correct, une touche ferme, une belle fonte de couleur, un coloris vigoureux, une expression forte. Il imita le Guerchin, qu'il comptoit au nombre de ses maîtres; il mourut à Séville en 1700, dans sa soixantieme année.

(232) Jean de Alfaro, de l'école Espagnole, né à Cordoue en 1680, est regardé comme le Van Dyck de l'Espagne. Il avoit copié un grand nombre de tableaux du Titien, de Rubens & de Van Dyck, & sa couleur tenoit de celle des meilleurs peintres Flamands. Il réussissoit aussi dans le paysage. Il est mort en 1680 à l'âge de quarante ans.

(233) Carle Dujardin, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam vers 1640, fut élève de Berghem. Il fit le voyage d'Italie, & y retourna après avoir revu sa patrie, & y avoir fait quelque séjour, qu'une vieille femme qui avoit été son hôtesse à Lyon, & qu'il avoit épousée, lui rendoit désagréable. » A la touche & à la couleur de Berghem, » dit M. Descamps, il a joint une certaine » force qui distingue les grands peintres de » l'Italie. Il semble que la plupart de ses tableaux empruntent la chaleur du soleil dans » le plein midi : la lumière vive qui dore ses » ouvrages éblouit le spectateur. Des lumières » larges, de larges ombres rendent ses ouvrages » pétillans ». Il n'aimoit pas les travaux de longue haleine, & mettoit ordinairement peu d'objets & de travail dans ses tableaux. Il est mort à Vénise en 1678, âgé de trente huit ans. Il a gravé lui même à l'eau-forte plusieurs de ses compositions; le Bas a gravé d'après ce peintre, la fraîche matinée.

(234) François Van Cuyck de Mierhop, de l'école Flamande, né à Bruges vers 1640 d'une famille noble, ne l'a cedé qu'à Sneyders pour la peinture des animaux, & auroit été son égal s'il avoit eu la même liberté de pinceau. Il a peint aussi le portrait, mais avec beaucoup moins de talens.

(235) Charles de la Fosse, de l'école Françoise, né à Paris en 1640, étoit fils d'un joaillier, & eut pour neveu le poëte la Fosse, dont on connoît la Tragédie de Manlius, qui a traduit en vers Anacréon, & qui a joint à sa traduction des notes qui prouvent qu'il savoit au moins passablement le grec, connoissance peu commune chez les poëtes françois.

La France n'avoit pas vu de peintres coloristes depuis Blanchard. La Fosse le fut, & eut d'ailleurs des parties supérieures à Blanchard. Elève de Lebrun, ce n'est point dans cette école qu'il prit le goût de la couleur; il l'avoit reçu en naissant, & développa ce germe à Venise, où il fit une étude particulière du Titien & de Paul Véronese. Il acquit encore en Italie un talent qui le distingua du plus grand nombre des françois; celui de peindre à fresque. De retour dans sa patrie, il fut chargé de grandes entreprises, fut mandé en Angleterre, & revint à Paris où des entreprises nouvelles l'attendoient. La plupart des maisons royales, & un grand nombre d'Eglises de Paris conservent des monumens de son art : le plus considérable est la fameuse coupole des Invalides.

Son génie le portoit aux grandes compositions. Si l'on peut lui reprocher de n'avoir été ni fort élégant, ni très-correct dans le dessin, d'avoir été un peu maniéré dans les draperies; si l'on est obligé de convenir, que la beauté de sa couleur tient plus d'une pratique qui tend à l'effet, que de la vérité qu'on admire dans le Titien; on avouera du moins que peu d'artistes ont mieux connu la magie des tons, la pâte du pinceau, la valeur des couleurs locales, le ragoût & l'harmonie d'une machine

machine pittoresque. Il ne faut pas chercher dans ses ouvrages le très-grand caractère, la beauté idéale, ni même la plus grande beauté telle qu'elle se trouve dans la nature : mais il faut se contenter d'y trouver de très-belles parties de l'art, & c'en est assez pour assurer la juste réputation d'un artiste. La Fosse est mort à Paris en 1716, âgé de soixante & seize ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, la femme adultère, tableau de chevalet. On y remarque une force de couleur que lui avoit donnée l'habitude de la fresque.

L'enlévement de Proserpine a été gravé d'après ce peintre par L. S. Lempereur : Iphigénie en Aulide par Surugue : le mariage de la Vierge, par S. Vallée.

(236) André Lucatelli, est compris dans l'école Romaine, quoiqu'on ignore le lieu, ainsi que le temps de sa naissance : mais on sait que c'est à Rome qu'il a vécu, qu'il a travaillé, & le genre principal qu'il adopta fut de représenter les monumens antiques qui décorent les environs de cette ville. Il ne faisoit pas moins bien le paysage & la figure quo la ruine. Il entendoit bien la couleur locale propre à son genre, & qui consiste à bien imiter les tons que le temps imprime à des débris antiques. Son intelligence du clair-obscur répandoit sur ses tableaux des effets piquans. C'étoit d'ailleurs un homme d'une conduite & d'un esprit bizarre, & il étoit fort difficile d'obtenir de ses ouvrages.

(237) André Pozzo de l'école Vénitienne, né à Trente dans le Tirol, en 1642, entra dans l'ordre des Jésuites, & pendant son séjour à Venise, il étudia les grands maîtres de cette école. Il faisoit l'histoire, le paysage, le portrait, & étoit en même temps peintre & architecte. Il a laissé en deux volumes in f°. un traité de perspective fort estimé. La réputation de ses talens le fit demander par l'empereur, & il est mort à Vienne en 1709 âgé de soixante & sept ans.

(238) Arnold de Vuez né à Oppenois, près de Saint-Omer, en 1642, est ordinairement compris dans l'école Flamande, & n'appartient à cette école ni par son éducation, ni par sa manière. Il reçut les principes de son art à Paris, dans l'école du frère Luc, récollet, & alla se perfectionner à Rome. Appellé de cette ville par Lebrun, il vint aider ce peintre dans ses travaux, & s'établit ensuite à Lille où sont ses principaux ouvrages, & où il est mort en 1724, âgé de quatre-vingt deux ans. Il avoit surtout étudié Raphael, & il étoit pur & correct dans le dessin & varié dans les mouvemens de ses figures : sa couleur étoit peu agréable, mais il avoit du génie dans la composition. Il conserva toujours la bonne pratique de dessiner le nud, même dans ses esquisses, avant de le couvrir de draperie, & de ne rien faire que d'après nature.

(239) Michel Corneille, de l'école Françoise, né à Paris en 1642, fut élève de Michel son père qui avoit eu assez de talent pour être compris au nombre des premiers artistes qui formèrent l'académie royale : mais on peut regarder comme ses véritables maîtres les Carraches dont il fit sa principale étude en Italie. Il fut bon dessinateur dans le goût de ces maîtres; mais on lui reproche d'avoir imité, dans sa couleur, jusqu'au ton que la vétusté avoit imprimé à leurs tableaux. Il a été occupé pour plusieurs maisons royales, & pour différentes eglises de Paris. On voit de lui à Notre-Dame la vocation de Saint-Pierre & de Saint-André. Il est mort à Paris en 1708, âgé de soixante & six ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après de grands maîtres, & d'après ses propres compositions.

Jean-Baptiste Corneille, son frère, né en 1646, & mort en 1695, âgé de quarante-neuf ans, est aussi compté entre les artistes estimables de l'école Françoise. On voit de lui, à Notre-Dame, Saint-Pierre délivré de prison. Il a, ainsi que son frère, gravé d'après le Carrache & d'après lui-même.

(240) Eglon Vander Neer, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1643, fils d'un bon paysagiste ; reçut d'abord les leçons de son père & ensuite de Jacques Van-Loo, peintre dont on estimoit sur-tout la manière de rendre le nud. Il mourut à Dusseldorp en 1703, à l'âge de soixante ans. Il traitoit avec succès tous les genres de son art. « Ses tableaux d'histoire, dit M. Descamps, sont bien composés, ses portraits en grand & en petit bien coloriés, touchés avec esprit & finesse, ses paysages se ressentent d'avoir été faits d'après nature. » Il en ornoit les devants de plantes qu'il faisoit croître & qu'il étudioit dans son jardin : le fini qu'il y mettoit étoit des plus précieux, mais nuisoit à l'accord du tout-ensemble. Il peut être comparé à Terburg pour la manière dont il traitoit les tableaux de famille.

(241) Godefroi Schalken, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1643, fut d'abord élève de Van Hoogstraten & ensuite de Gérard Douw. Quelque temps imitateur de Rembrandt, il ne tarda pas à se faire un goût qui lui fut propre. Il se plaisoit à éclairer ses sujets de la lumière la plus vive, d'un flambeau ou du soleil. Il joignoit à un beau fini, de la facilité

& une imitation scrupuleuse de la nature; heureux s'il eût mieux étudié le dessin & s'il eut été plus sevère dans le choix de ses modèles. Il paroît que la nature lui avoit refusé le génie de l'invention & l'esprit de la disposition. Il s'enrichit à Londres, & mourut à la Haye en 1706, âgé de soixante & trois ans.

Le duc d'Orléans possède quatre tableaux de ce peintre, dont un homme qui donne une bague à sa femme, sujet éclairé d'une bougie.

J. Smith a gravé en manière noire, d'après Schalken, une femme endormie & éclairée d'une bougie, la Magdeleine à la lampe, &c. On a aussi de J. G. Wille, le jeune joueur d'instrument.

(242) Jean Jouvenet, de l'école Françoise, né à Rouen en 1644, fut élève de Laurent son père, fils lui-même de Noël qu'on croit avoir donné quelques leçons au Poussin. Jean vint à Paris à l'âge de dix-sept ans, & crut ne devoir pas prendre d'autre maître que la nature. Ainsi que le Sueur, il n'a point vu l'Italie, & c'est un des peintres qui honorent le plus l'école Françoise. Il ne tient pas, comme le Sueur, du goût de Raphaël & des grands maîtres Romains: il est absolument lui-même; il semble que la nature l'avoit formé pour être ce qu'il fut. Son dessin est de la plus grande fermeté & fièrement prononcé; ses expressions sont fortes: sa manière austère convenoit moins aux figures de femmes & aux compositions gracieuses qu'à représenter des sujets sévères des écritures. Son morceau de réception à l'académie, représentant Esther devant Assuérus, & ses tableaux de Saint-Martin des champs suffiroient à sa gloire; mais sa descente de croix faite pour l'église des Capucines, & transportée depuis dans les salles de l'académie, peut balancer la gloire des artistes de tous les temps. C'est le Guerchin réuni au Carrache, ou plutôt c'est Jouvenet défiant tous les grands maîtres. Si ce tableau eût été fait à Rome, avant le temps de Poussin, si ce grand juge avoit pu l'y voir, on a lieu de penser qu'il l'auroit regardé comme le quatrième chef-d'œuvre de cette capitale des arts.

Devenu paralytique du côté droit à l'âge de soixante & neuf ans, & conservant encore tout le feu de son génie, Jouvenet força sa main gauche à obéir à l'impulsion de son esprit; il peignit de cette main le *Magnificat* qui se voit au chœur de Notre-Dame, & un plafond pour la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Rouen.

» Sa manœuvre, dit Dandré-Bardon, étoit » d'une facilité & d'une hardiesse qu'aucun » peintre n'a surpassé. Tous ses ouvrages sont » pleins de feu & d'enthousiasme ». On peut ajouter qu'ils sont tous profondément marqués d'un caractère qui distingue le maître, & qu'il ne faut pas confondre avec la bizarrerie. Ce grand peintre est mort à Paris, en 1717, âgé de soixante & treize ans.

La fameuse descente de croix a été gravée par Desplaces, ainsi que le Saint-Bruno qui est un chef-d'œuvre d'expression. H. S. Thomassin a gravé le *Magnificat*; Duchange les vendeurs chassés du temple, & le repas chez le Pharisien; Et. Picard, Jésus-Christ guérissant le paralytique, & J. Audran la résurrection du Lazare.

(243) Francisque Milé, de l'école Flamande, est né à Anvers en 1644, & a eu pour maître Franck, peintre Flamand: mais il étoit François d'origine, & c'est en France qu'il a exercé son talent. Il peignoit en grand le paysage & chercha à imiter le Poussin. Ses tableaux peuvent être considérés comme faisant un genre mixte d'histoire & de paysage, & c'est comme peintre d'histoire qu'il a été reçu à l'académie royale de peinture de Paris & qu'il y est devenu professeur. Il avoit une mémoire heureuse, & quoiqu'il fit d'après nature des études pour ses paysages, c'étoit de mémoire qu'il les coloroit, & qu'il rendoit avec vérité les tons qu'il avoit observés. Il faut avouer cependant que cette pratique dangereuse l'a fait tomber dans l'égalité de couleur. Il mourut à Paris en 1680, âgé de trente-six ans: on croit qu'il fut empoisonné par des artistes jaloux.

Le roi possède onze tableaux de ce maître. On voit de lui, dans l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, deux grands paysages historiques: l'un représente le sacrifice d'Abraham; l'autre, Elisée dans le desert.

(244) Arnould de Gelder, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1645, fut élève de Rembrandt, & eut la façon de penser, les qualités, les défauts & les bizarreries de son maître. Il peignoit, comme lui, l'histoire & le portrait, & comme lui, dans les sujets d'histoire, il bravoit le costume & les convenances. Les ouvrages de ce peintre, encore inconnus en France, sont admirés & recherchés en Hollande. Ils sont d'une telle force de couleur, que peu de tableaux peuvent en soutenir le voisinage. Il est mort subitement en 1727, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

(245) Jean Glauber, de l'école Hollandoise, naquit à Utrecht en 1646, mais il étoit d'origine Allemande. Il fut élève de Berghem; mais dès qu'il eut vu des tableaux d'Italie, il trouva qu'il manquoit encore quelque chose à son célèbre maître, & résolut de n'en plus avoir d'autre que les chefs-d'œuvres des grands

peintres Italiens. Il copia tous ceux que possédoit un marchand qui voulut bien lui ouvrir son magasin, & alla ensuite passer deux ans à Rome, un an à Padoue, & deux à Venise. Son ardeur fut récompensée ; il devint l'un des meilleurs paysagistes de la Hollande. Son feuillé exprime les différentes espèces d'arbres, sa touche variée n'a pas de manière & est inspirée par la nature ; ses plans sont bien raisonnés & la vapeur savamment répandue en indique les distances : il joint à un fini précieux une facilité qui feroit croire que ses ouvrages lui ont peu couté, & une couleur en même temps chaude & vraie. On reconnoît dans ses compositions que les études en ont été faites aux environs de Rome, ou dans les montagnes des Alpes. Il est mort en 1726, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même un grand nombre de ses paysages, dont la plupart sont dans le genre héroïque.

JEAN GOTLIEB GLAUBER, frère de *Jean*, s'est aussi distingué dans le paysage ; ses compositions sont agréables, sa couleur vraie, ses figures & ses animaux d'un bon dessin.

Ces artistes avoient une sœur, nommée Diane, qui a réussi dans le portrait, & qui a peint quelques tableaux d'histoire.

(246) JEAN VAN CLÉEF, de l'école Flamande, né à Venloo, dans le pays de Gueldre, en 1646, fut élève de Gaspard de Crayer, peintre d'histoire, admiré même par Rubens. Van Cléef devint lui-même l'un des plus habiles maîtres de la Flandre, acquit de la fortune & de la célébrité, & décora de ses ouvrages la plupart des églises de Gand.

Plus grand dessinateur que son maître, mais moins brillant coloriste, il se fit une belle & large manière. Son pinceau étoit coulant & facile. Quoiqu'il n'ait pas vu l'Italie, ses compositions tiennent moins de l'école où il s'étoit formé, que des grands maîtres Italiens. Il étoit intelligent dans ses dispositions & riche dans ses ordonnances, mais sans confusion. Quelques uns de ses tableaux pourroient être pris pour des ouvrages du Poussin. Il est regardé comme celui des Flamands qui ait le mieux entendu l'art de draper. Ses têtes de femmes sont pleines d'agrémens, ses figures d'enfans sont charmantes. Il est mort en 1716, âgé de soixante & dix ans.

Comme il n'a guère fait que des tableaux d'autel & des plafonds, ses ouvrages sont très rares dans les cabinets.

(247) JEAN VAN HUGTENBURCH, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1646, eut pour dernier maître le célèbre Vander Meulen. Comme Vander Meulen peignit les victoires de Louis XIV, Hugtenburch peignit celles du prince Eugene. Il avoit une couleur vigoureuse & vraie, une expression très juste, une touche spirituelle, l'art de distinguer les nations non seulement par le costume, mais par le caractère de physionomie. Il avoit vu Rome, il fit son séjour ordinaire à la Haye, & mourut à Amsterdam en 1733, âgé de quatre-vingt-sept ans.

Il a gravé à l'eau-forte & en manière-noire d'après lui-même & d'après Vander Meulen.

(248) MARIE SIBYLLE MÉRIAN, de l'école Allemande, née à Francfort en 1647, & fille d'un habile graveur, est célèbre comme peintre & comme naturaliste. Quoiqu'elle ait épousé un peintre & architecte nommé Graff, on lui a conservé le nom de Mérian qu'elle a illustré. Elle a peint avec une singulière perfection les insectes, & les plantes dont ils se nourrissent. Elle a aussi écrit l'histoire de ces animaux, & non contente d'étudier ceux qui naissent en Europe, elle a voyagé à Surinam pour étudier ceux qui sont particuliers à cette contrée. La plupart de ses ouvrages sont à Pétersbourg dans le cabinet de l'académie des sciences. Ils sont admirables par la précision de l'étude & par la vivacité de la couleur. Ceux qui m'ont semblé les plus beaux se trouvent dans son manuscrit. Cette femme estimable est morte à Amsterdam en 1717, à l'âge de soixante & dix ans.

(249) GODEFROY KNELLER, de l'école Allemande, naquit à Lubeck en 1648, & fut élève de Rembrandt ; mais il fit le voyage d'Italie & ne suivit pas la manière de son maître. L'amour du gain le fixa au genre du portrait & l'engagea à s'établir en Angleterre. Dans son meilleur temps, il imita Van-Dyck ; mais ce qu'il chercha le plus dans la suite fut de se faire une manière très expéditive, &, par avarice, il chargeoit des peintres très médiocres de traiter les accessoires. Il est mort à Londres en 1726, âgé de soixante & dix-huit ans.

(250) ANTOINE FRANCESCHINI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1648, fut élève du Cignani. Il avoit de la grace, un bon goût de dessin, de l'art & de la grandeur dans la composition, de la finesse dans la touche & dans les formes ; il faisoit très bien les enfans, & avoit une bonne manière de draper. Sa peinture a souvent de la sécheresse, mais dans son bon temps, il avoit une couleur douce, claire & fort agréable. Ses fresques étoient très vigoureuses. Il a coloré foiblement dans sa vieillesse, mais il a toujours conservé la correction. Après avoir joui d'une réputation méritée, & avoir été occupé à Rome, à Genes, à Bologne, il

est mort dans la première de ces villes, en 1729, âgé de quatre-vingt-un ans.

F. Bartolozzi a gravé d'après ce peintre, deux estampes de jeux d'enfans, & Jac. Mar. Giovannini la communion des Apôtres.

(251) Joseph Parrocel, de l'école Françoise, né dans la ville de Brignoles en Provence, en 1648, étoit fils d'un peintre, & eut un frère nommé Louis qui se consacra au même art, sans se faire de réputation. Joseph n'avoit que douze ans lorsqu'il perdit son père. Il vint passer quelques années à Paris, y reçut les conseils des plus habiles artistes qui s'y trouvoient alors, & fut obligé de s'y soutenir par ses talens naissans. C'étoit à Rome qu'il devoit les perfectionner; il eut le bonheur d'y avoir pour maître le Bourguignon, & il alla à Venise étudier les grands coloristes.

Son mérite fut accueilli à Paris dès qu'il y fut rentré: il eut le bonheur d'être loué par Louis XIV lui-même, & l'on sait que le suffrage de ce prince entraînoit tous les suffrages.

Jamais artiste ne dut moins sa fortune à de lâches complaisances. Le célèbre architecte Mansard fut nommé surintendant des bâtimens: cette place lui donnoit la disposition de tous les travaux commandés pour la Cour; il devoit à Parrocel le prix de quatre tableaux. Le peintre, qui ne pouvoit être payé, n'hésita point à faire assigner le surintendant, à obtenir contre lui une condamnation par corps, & à faire arrêter son carrosse. Mansard, pour se venger, fit enlever le tableau du passage du Rhin, de la place qu'il occupoit dans le sallon de Marli. Mais le roi s'en apperçut, & ordonna que le tableau fût placé à Versailles, dans la chambre même du conseil.

Parrocel, peintre de batailles, avoit lui-même un courage digne d'un guerrier. Seul il avoit mis en fuite à Venise, sur le pont de Rialto, sept ou huit scélérats apostés pour l'assassiner. Aussi donna-t-il, mieux qu'aucun autre peintre, le mouvement & l'expression du courage aux figures de ses tableaux: il trouvoit Vander Meulen trop froid à cet égard, & il disoit que ce p[illegible] *ne savoit pas tuer un homme.*

Parrocel ne se bornoit pas au genre des batailles, il peignoit aussi l'histoire, & les connoissances qu'il avoit acquises dans cette première partie de l'art, le mettoit au dessus des peintres qui ne cultivent qu'un genre inférieur. On peut voir à Notre-Dame, Saint-Jean prêchant dans le désert. Le château de Versailles, les Invalides, l'hôtel de Toulouse renferment aussi des monumens de son talent comme peintre d'histoire. Il faut cependant convenir que c'est aux batailles qu'il doit sa réputation, &, dans ce genre, il égale son maître à tout autre égard, & le surpasse par une couleur brulante. « Son pinceau, dit Dandré Bardon, est plein de feu & » de cet enthousiasme qui étonne & qui ravit. Il » n'avoit jamais suivi les armées, mais son » heureux génie suppléoit à tout ce qu'il n'avoit » pas vu ». Il est mort en 1704, âgé de cinquante-six ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs de ses compositions. L. Roullet a gravé d'après lui David présentant à Saül la tête & l'épée de Goliath.

Ignace Parrocel, élève & neveu de Joseph, a beaucoup approché de la manière de son oncle dans le genre des batailles. Il a travaillé en Italie & à Vienne & est mort à Mons en 1722.

Pierre Parrocel, frère d'Ignace & neveu de Joseph, naquit à Avignon en 1664. Il fut d'abord élève de son oncle, ensuite de Carle Maratte, à Rome. Il suivit le genre de l'histoire; ses principaux ouvrages sont en Languedoc, en Provence, & dans le Comtat. Il est mort en 1739, à l'âge de soixante & quinze ans.

Charles Parrocel, né à Paris en 1689, fils de Joseph, se consacra au genre de son père, eut moins de chaleur dans le coloris, mais plus de vérité. Il s'étoit engagé dans la cavalerie pour mieux étudier les sujets qu'il devoit représenter. Il fut choisi pour peindre les conquêtes de Louis XV. Les tableaux dans lesquels il a représenté l'entrée de l'ambassadeur Turc ont été très estimés; on les a exécutés en tapisseries au Gobelins. Il est mort en 1752, âgé de soixante & trois ans.

Desplaces a gravé, d'après lui, la chasse aux tygres & la chasse aux lièvres, & Preisler une rencontre de cavalerie.

(252) Elisabeth-Sophie Chéron, de l'école Françoise, née à Paris en 1648, étoit fille d'un peintre en émail. Elle a peint l'histoire & le portrait à l'huile, en émail & en miniature. Ses talens furent encouragés par Lebrun lui-même, & ce fut ce grand artiste qui la présenta à l'académie royale. Elle gravoit à l'eau-forte & au burin; mais ce qui assurera le plus de durée à sa réputation, ce sont les pierres antiques qu'elle a dessinées, & dont elle a gravé elle-même une partie. Elle est morte à Paris en 1711, âgée de soixante & trois ans. Elle n'étoit déjà plus jeune, quand elle épousa un M. Hay.

Louis Chéron, frère d'Elisabeth-Sophie, naquit à Paris en 1660. S'il est moins connu que sa sœur, ce n'est pas qu'il ait eu moins de talens. Il avoit beaucoup étudié à Rome les ouvrages de Raphaël. Son dessin étoit pur, sa couleur foible, ses compositions un peu froides. On voit deux tableaux de lui à Notre-Dame, l'un représente Hérodiade tenant la tête du

Saint-Jean, l'autre le prophète Agabus devant Saint-Paul. On dit qu'il imitoit le Carrache de manière à tromper, ce qui ne signifie pas qu'il fût l'égal de ce grand maître. Il s'étoit retiré à Londres où il est mort en 1713, âgé de cinquante-trois ans.

(253) Guérard Hort, de l'école Hollandoise, né à Bommel en 1648, avoit l'imagination vive, l'harmonie de la couleur, la science des grands effets de l'ombre & de la lumière, une exécution facile, une grande exactitude à se soumettre au costume. Telles sont les qualités que l'on reconnoît dans ses plafonds, dans ses tableaux d'autels, dans ceux dont il a décoré de vastes appartemens. Dans ses petits tableaux de chevalet, on admire l'extrême patience, le fini le plus précieux, le pinceau le plus délicat. Cet artiste qui possédoit deux talens en quelque sorte opposés, est mort à la Haye en 1733, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

(254) Louis Boullongne, de l'école Françoise, naquit en 1609. Ce fut un artiste fort estimable; mais on en parle sur-tout ici parce qu'il fut père d'un artiste très distingué. Il fut professeur de l'académie royale. Il a peint trois tableaux à Notre-Dame; l'un représente Saint-Siméon, le second le miracle de Saint-Paul dans Ephese, l'autre le martyre de ce Saint. Il est mort à Paris en 1674, âgé de soixante & cinq ans.

Bon Boullongne, né à Paris, en 1649, fut élève de Louis son père, & montroit déjà un grand talent quand il partit pour l'Italie: il passa cinq ans à Rome, & alla ensuite étudier en Lombardie les chefs-d'œuvre du Corrège & du Carrache. Savant dessinateur, bon coloriste, il se fit une manière qui tenoit des talens de ces deux maîtres, & joignoit au mérite du dessin & de la couleur celui de la composition. Son combat d'Hercule contre les Centaures, est un des beaux ouvrages qui décorent les salles de l'académie. Il a peint à fresque, aux Invalides, la chapelle de Saint-Jérôme & celle de Saint-Ambroise. On voit de lui, à Notre-Dame, le paralytique, &, dans le chœur des Chartreux, la résurrection du Lazare, ouvrage qui ne sembleroit pas indigne des grands maîtres de l'école Lombarde. Tout ce qu'il a fait porte un grand caractère.

Il peignoit aussi très-bien le portrait. Il laissa faire le sien par un de ses élèves qui, se trouvant embarrassé, se plaignit de n'avoir que de mauvais pinceaux. *Ignorant*, lui dit le maître, *je vais faire le tien avec mes doigts*, & il le fit, prouvant que c'étoit avec la tête plus qu'avec les instrumens qu'on fait de bons ouvrages.

Il avoit le talent de faire des pastiches trompeurs dans le goût des maîtres de Flandre & d'Italie. Il fit un tableau dans le goût du Guide qui trompa Mignard lui-même. Cet artiste détrompé & piqué de son erreur dit, *qu'il fasse donc toujours des Guides, & non des Boullongnes.*

Bon Boullongne est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & huit ans. C'est un des peintres qui honnorent l'école Françoise.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Son tableau de la piscine a été gravé par Langlois.

Ses deux filles, *Genevieve* & *Magdeleine*, ont eu assez de talent dans la peinture, pour être reçues à l'académie royale.

Louis Boullongne, né à Paris en 1654, étoit frère de Bon, & fut aussi élève de Louis leur père. Il a copié à Rome plusieurs grands morceaux de Raphaël, tels que la dispute du Saint-Sacrement, l'incendie *Del Borgo*, l'Héliodore, &c, & c'est d'après ces copies que ces morceaux ont été exécutés en tapisseries aux Gobelins. A son retour, il fut reçu de l'académie royale sur son tableau d'Auguste fermant le temple de Janus; & il peignit pour l'église Notre-Dame la fuite en Égypte, la présentation au temple & la Samaritaine. Il a peint à fresque aux Invalides la chapelle de Saint-Augustin, & a été plusieurs fois occupé pour les maisons royales. Il étoit correct, avoit du caractère dans les airs de tête, de l'expression, de la chaleur dans la composition, du jugement dans l'ordonnance, de la science dans la touche; mais il ne fut pas l'égal de son frère. Il a été premier peintre du roi & chevalier de l'ordre de Saint-Michel, & est mort en 1734 âgé de près de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. L. Desplaces a gravé d'après lui l'Annonciation, & P. Drevet, la présentation au temple.

(255) Augustin Terwesten, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1649, se forma au dessin d'après des estampes & sans aucun maître, apprit de même à modeler en cire, s'essaya ensuite à ciseler, & fut bientôt regardé comme le premier ciseleur de son pays. Cet état qu'il ne devoit qu'à lui-même, lui procuroit une subsistance honnête, lorsqu'à l'âge de vingt-ans, il se livra à la peinture. Alors il prit des maîtres & fit ensuite le voyage d'Italie. Il fut mandé par l'électeur de Brandebourg, établit à Berlin une académie, & y mourut en 1711, âgé de soixante & deux ans. La plupart de ses ouvrages sont en Allemagne. On dit qu'il fut l'un des meilleurs peintres d'histoire de son temps, qu'il avoit du génie, de la correction, une bonne couleur, & une extrême facilité d'exécution.

Mathieu Terwesten, frère & élève d'*Augustin*, naquit à la Haye en 1670. Déja fort avancé, il fit le voyage de Rome, de Florence,

de Venise, & recueillit dans toutes ces villes une ample moisson d'études; le plus grand nombre de ses ouvrages est à la Haye, &, suivant M. Descamps, ils sont autant de modèles pour les artistes. On ignore l'année de sa mort.

(256) JEAN VERKOLIE, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1650, étoit fils d'un serrurier, & fut élevé dans le métier de son père. Blessé à la jambe à lâge de dix-ans, & très-long-temps incommodé de cette blessure, il n'eut d'autre amusement que de dessiner d'après des estampes: il se procura des livres de perspective & apprit seul cette partie des mathématiques: enfin rétabli de son incommodité, il essaya sans maître de peindre à l'huile, & se perfectionna sous Jean Lievens, assez habile peintre d'histoire & de portraits qu'il eut bientôt surpassé. Il fut tellement chargé de portraits qu'il ne put consacrer que très peu de temps à l'histoire, & l'on est étonné du talent qu'il montre dans un genre qu'il avoit si peu cultivé. Il est mort à Delft en 1693, âgé de quarante-sept ans. Il a gravé en manière noire.

NICOLAS VERKOLIE, fils & élève de Jean, naquit à Delft en 1673. Il fit d'abord le portrait; mais se consacra bientôt entièrement à l'histoire. « Le mérite de ses ouvrages consiste, dit M. Descamps, dans un dessin correct, une bonne couleur & une belle fonte dans ses petits tableaux. Sa touche est ferme, quoique moëlleuse; les sujets de nuit qu'il a traités sont très-recherchés & très-piquans ». Il a aussi peint en grand. Il avoit beaucoup de talent pour dessiner à l'encre de la Chine, & ses dessins sont portés à un très-haut prix. Il tient un des premiers rangs entre les graveurs en manière noire. Cet artiste ne perdoit aucun instant, & les momens qu'il déroboit à l'art étoient consacrés à la lecture. Il lisoit même en prenant ses repas. Il est mort en 1746, âgé de soixante & treize ans.

(257) PIERRE EYCKENS, de l'école Flamande, & natif d'Anvers, occupe un rang distingué parmi les artistes de cette école. Il tâcha de suppléer par une collection d'estampes d'après les grands maîtres Italiens, & de plâtres d'après l'antique, au voyage d'Italie. Il composoit avec beaucoup de jugement: tout est lié, rien n'est inutile dans ses compositions. Son dessin est correct, ses expressions justes, ses draperies larges, ses fonds enrichis de paysages & d'architecture, sa couleur chaude & vraie, sa touche ferme & facile.

(258) DANIEL HALLÉ, de l'école Françoise, fut compris, dans son temps, entre les peintres estimés. On voit de lui, à Notre-Dame, un tableau représentant Saint Jean devant la porte latine. Il est mort à Paris en 1674.

CLAUDE-GUY HALLÉ, son fils & son élève, naquit à Paris en 1651, & ne sortit jamais de sa patrie. Il eut plus de sagesse que de chaleur, & réunit à un dégré moyen les différentes parties de son art. Son coloris étoit agréable, mais non vigoureux, son dessin étoit correct, sans être tout-à-fait exempt de manière, ses compositions avoient de la richesse sans être chargées. Sa grande intelligence lui procuroit des effets piquans. Il a fait pour l'église de Notre Dame les vendeurs chassés du temple, & l'Annonciation, ouvrage d'un style assez agréable, pour que Dandré Bardon le juge digne de l'école du Guide. Ses ouvrages peignent son caractère, & ont plus de douceur que d'élévation. Il fut lié avec le Brun, sans tirer aucun parti de cette liaison pour sa fortune, & ne fut point employé par les ministres, parce qu'il négligea de leur faire la cour. Il est mort à Paris en 1736, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

G. Edelinck a gravé trois frises d'après ce peintre. L. Simenneau, Saint-Athanase étudiant l'écriture, & J. Audran, le serviteur d'Abraham offrant les présens à Rebecca.

NOEL HALLÉ, fils de Claude Guy, né à Paris en 1711, fut élève & imitateur de son père. C'est un de ces artistes qui ont eu fort peu de défauts, mais à qui la nature a refusé ce feu qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Il fut décoré de l'ordre de Saint-Michel. Le tableau qu'il a fait pour l'église de St. Louis à Versailles, & qui est un de ses beaux ouvrages, peut donner une idée de son talent. Il est mort à Paris en 1781, âgé de soixante & dix ans.

Ch. le Vasseur a gravé, d'après ce peintre, Antiochus Epiphane dictant ses dernières volontés; & S. Ch. Miger, Io changée en vache, & reconnue par son père.

(259) JEAN-BAPTISTE SANTERRE, de l'école Françoise, né à Magny, près de Pontoise, en 1651, de parens pauvres, fut élève de Bon Boullongne. Il n'avoit point apporté en naissant des dispositions faciles: il y suppléa par un travail opiniâtre, & par l'étude de la nature. Avec peu de génie pour la composition, il se borna à peindre le portrait & des sujets d'histoire & de fantaisie qui exigeoient peu de mouvement & peu de figures. Malgré la stérilité de son esprit, sa difficulté dans l'exécution, & sa froideur naturelle, il est un des maîtres qui font le plus d'honneur à l'école Françoise, parce qu'il a bien su connoître ses forces, qu'il n'a jamais tenté de les excéder, & que, par conséquent, il a très-heureusement franchi la carrière peu vaste

qu'il s'étoit circonscrite. La gloire est accordée à celui qui approche le plus de la perfection dans ce qu'il s'est proposé, & non à celui qui forme les entreprises les plus ambitieuses. Santerre fut sage & pur dans le dessin, il approcha de la beauté dans les airs de tête; il ne se proposa pas de fortes expressions; mais il rendit bien celles qu'il s'étoit proposées; son pinceau ne fut pas très-large, très-moëlleux, très-ragoutant, mais il fut aimable; sa couleur ne fut ni chaude ni brillante, mais elle eut le charme de la douceur; ses effets ne furent point piquans, mais ils furent harmonieux. Enfin dans ses ouvrages, ce qui n'est pas un foible mérite, toutes les parties se conviennent entr'elles, sont au même dégré, & concourent à former l'accord du tout-ensemble. Le petit nombre de morceaux d'histoire qu'il a traités sont devenus célèbres : c'est la Suzanne des salles de l'Académie, la Sainte-Thérèse de la chapelle de Versailles, la Magdelaine du cabinet du Roi, l'Adam & Eve. C'est une assez belle fortune pour un artiste de n'avoir fait que des ouvrages cités par les connoisseurs : cette destinée vaut bien celle des peintres qui se sont piqués d'un génie abondant & facile. Santerre est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & dix ans.

Sa Suzanne a été gravée par Porporati.

(260) Jean Conchillos Falco, de l'école Espagnole, naquit à Valence, de parens nobles, en 1651. Il fit une grande étude des statues antiques qui se trouvent dans la ville qu'il habitoit. On dit qu'il avoit une imagination féconde, un dessin correct, une couleur fraîche & vigoureuse, un pinceau moëlleux, une touche facile & légère. Ce peintre d'histoire est mort en 1711, âgé de soixante ans.

(261) Corneille de Bruyn, de l'école Hollandoise, né à La-Haye en 1652, est encore plus célèbre par ses voyages qu'il a décrits lui-même, que par ses talens pour la peinture. Il a consacré ses crayons & ses pinceaux à représenter les villes, les campagnes, les monumens, les costumes, les animaux, les plantes qu'il a vus dans ses voyages d'Europe & d'Asie. Il a peint aussi quelquefois le portrait. Son dessin ne manquoit pas de correction, & il avoit de la couleur. On ignore l'année de sa mort. Il est vraisemblable qu'il finit ses jours à La-Haye, où il s'étoit fixé.

(262) Richard van Orley, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1652. Il cultiva les lettres & les arts, & peignit l'histoire en miniature : il étoit dessinateur correct, tenoit plus du goût italien que de la manière flamande, décidoit bien ses plans, représentoit sans confusion de grands sujets dans de petits espaces, & enrichissoit ses fonds de morceaux d'architecture bien composés. Il a gravé beaucoup de planches à l'eau-forte, & est mort en 1732, âgé de quatre-vingt ans.

(263) Joseph del Sole, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1654, peignit surtout l'histoire, & fit quelquefois, par délassement, le portrait, le paysage & les fleurs. On voit de ses ouvrages à Bologne & à Venise. Il tenoit beaucoup de la manière du Guide. Son dessin étoit fin & sa couleur agréable; il est mort près de Bologne en 1719, âgé de soixante cinq ans.

(264) Charles de Moor, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1656, se fit d'abord connoître par des portraits, établit sa réputation par un tableau représentant Pyrame & Thisbé, & se montra supérieur à ses contemporains par celui que lui demandèrent les Etats pour orner la salle du Conseil, & qui représente le jugement porté par Brutus contre ses deux fils. On assure que ce tableau est effrayant par la vérité de l'expression. Il peignoit aussi de petits sujets pris dans la vie privée; & a beaucoup travaillé dans ce genre. Il dessinoit correctement & se distinguoit autant par la beauté de la couleur que par celle de l'exécution. Dans le portrait, il tient quelquefois de Rembrandt, & quelquefois de Van-Dyck. Il est mort en 1738, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(265) Louis de Deyster, de l'école Flamande, né à Bruges en 1656, peignoit l'histoire d'une manière grande & large, donnoit beaucoup de caractère à ses têtes, faisoit bien sentir le nud sous la belle ampleur de ses draperies, avoit une couleur chaude & dorée, & fidèle au principe de Rubens, il chargeoit beaucoup ses lumières, & ne faisoit que glacer ses ombres, en sorte qu'on y voit partout l'impression glacée de Snil de-Grain & de Momie. Il possédoit la grande magie du clair-obscur, & faisoit de grands effets par de grands sacrifices. Tout est en mouvement dans ses ouvrages. Quoique ses tableaux paroissent faits avec peu de travail & une grande facilité, il n'étoit pas d'une grande promptitude, parce qu'il ne peignoit rien sans avoir fait & arrêté plusieurs esquisses du même sujet, & en avoir dessiné correctement le trait sur la toile. Il est vrai qu'après ce premier travail, il peignoit au premier coup. Il eut le malheur de vouloir essayer son industrie dans tous les arts. Il fit des orgues, des clavecins, des violons, des horloges, des pendules; ces distractions lui

firent beaucoup de temps, nuisirent à sa fortune, finirent par la détruire, & l'obligèrent, pour subsister, de faire des tableaux peints à la hâte. Il est mort en 1711, âgé de cinquante-cinq ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'une pointe négligée, & tendant plus à l'effet qu'à la correction. Il a fait aussi des planches en manière noire.

(266) Jean-François van Bloemen, de l'école Flamande, né à Anvers en 1656, doit être regardé comme un peintre Italien, puisque c'est en Italie qu'il a étudié son art & qu'il a passé sa vie. Ses ouvrages bien peints, bien coloriés, & représentant des vues de cette contrée si pittoresque, étoient surtout enlevés par les étrangers. Il est mort à Rome en 1740, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Pierre van Bloemen, son frère, étudia en Italie, & revint à Anvers. Il représenta des batailles, des caravannes, des marchés aux chevaux, des fêtes. Ses figures sont ordinairement vêtues à la manière orientale.

Ses ouvrages se ressentent de ses études faites en Italie. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

Norbert van Bloemen, autre frère de Jean-François, naquit en 1672; il a traité le genre du portrait & des conversations galantes. Sa couleur est fausse & crue.

(267) Nicolas Largillière doit être regardé comme un artiste François, puisqu'il reçut la naissance à Paris en 1656; mais les Flamands ont droit de le revendiquer, puisque c'est à Anvers qu'il a reçu les principes de son art. Il peignoit d'abord la bambochade, les fleurs, les fruits, les animaux, le paysage. Il passa jeune en Angleterre, y développa ses talens & les vit récompensés. Il eut l'ardeur de s'élever jusqu'au genre de l'histoire, & il auroit pu y avoir des succès, s'il l'avoit plus constamment cultivé. Il n'eut pas dû moins lieu de se repentir d'y avoir consacré quelque tems de sa vie, puisqu'il dut sans doute à ses essais en ce genre la grandeur qu'il imprima dans la suite à celui du portrait auquel ses grandes occupations l'obligèrent de se borner. L'amitié de le Brun le fixa à Paris, & il ne quitta plus cette ville que pour aller peindre Jacques II, roi d'Angleterre, & son épouse, lors du couronnement de ce Prince. Les grands ouvrages de Largillière, ceux où il a joint le mérite de peintre de portraits, à celui de peintre d'histoire, se voient à l'hôtel-de-ville de Paris & dans l'église de Sainte-Géneviève. Il avoit une bonne couleur, une belle & large manière. « L'illusion & l'artifice des » effets, produits par la double magie des » couleurs locales & des lumières étoient, » dit Dandré Bardon, l'objet essentiel de ses » études. Il rapportoit volontiers toutes ses » connoissances à ces deux parties de l'art, & » c'est sous ce point de vue qu'il envisageoit » la nature ». Il est mort à Paris en 1746, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Edelinck a gravé, d'après Largillière, le portrait de le Brun; P. Drevet celui de Jean Forest; Desplaces, celui de l'actrice Duclos, dans le rôle d'Ariane : c'est un portrait historié.

(268) Ferdinand Galli Bibiena, de l'école Lombarde, peintre & architecte, né à Bologne en 1657, fut élève du Cignani. Il a passé la plus grande partie de sa vie à Parme & à Vienne. Il a fait des tableaux de chevalet, estimables, dit-on, par l'ordonnance & la couleur, mais il a travaillé plus souvent à des décorations de fêtes & de théatre. On ignore l'année de sa mort; on sait qu'il vivoit encore à Bologne en 1739, âgé de quatre-vingt-deux ans. On a de lui deux volumes sur l'architecture.

François Bibiena, son frère, a été aussi peintre & architecte.

(269) François Solimeni, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera dé Pagani, territoire de Naples, en 1657. Son père étoit peintre & fut son premier maître; il alla ensuite à Naples & se mit sous la conduite d'un artiste qui passoit pour avoir plus de talens. On a cru qu'il avoit pris des leçons de Luc Giordano, mais il n'a fait qu'étudier les ouvrages de ce maître sans avoir fréquenté son école. Il a aussi étudié Pietre de Cortone, le Guide, le Calabrese. Il peignit à fresque & à l'huile, & traita presque tous les genres. Il fut le peintre le plus célèbre de son temps : s'il avoit vécu dans des temps où il régnoit un goût plus pur, on peut croire qu'avec ses dispositions naturelles, il auroit eu une célébrité encore mieux méritée. Il avoit de la fertilité, de l'abondance, du gracieux : il ne manquoit pas de correction; mais si, dans quelques parties, il l'emporte en général sur le Giordano, s'il se montre même quelquefois supérieur à quelques égards au Cortone; il a un pinceau moins facile & un style moins aimable.

Suivant M. Cochin, ses tableaux de la sacristie de Saint-Paul, à Naples, peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvre. On y ressent par tout l'étude qu'il avoit faite des maîtres les plus agréables de l'Italie. Les figures en sont plus correctement dessinées que celles de Pietre de Cortone, les draperies en sont d'une exécution plus naturelle, la couleur a plus de vivacité. Il a dans la suite gâté sa couleur

couleur & a donné dans un ton bleuâtre. Il peut être compris entre les maîtres qui ont conçu ce qu'on appelle de belles machines; il est inutile d'avertir que ces belles machines ne supposent pas les véritables beautés de l'art.

Il fut employé par le plus grand nombre des princes de son temps, il n'est mort qu'en 1747, âgé de près de quatre-vingt-dix ans, & n'ayant presque quitté ses pinceaux qu'en cessant de vivre.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Jos. Goupy a gravé d'après lui Zeuxis peignant une Vénus d'après cinq beautés différentes; & Wagner, la Vierge, l'Enfant-Jésus & le petit Saint-Jean.

(270) JOSEPH VIVIEN, de l'école Françoise, naquit à Lyon en 1657, & fut élève de le Brun. Il s'est consacré au portrait, qu'il a quelquefois accompagné de figures allégoriques & l'on reconnoît alors l'école dans laquelle il s'étoit formé. Il a principalement peint au pastel, & s'est fait dans ce genre une très grande réputation qu'il conserve justement, & qui durera plus que ses ouvrages. Il saisissoit très heureusement les ressemblances, & imprimoit aux têtes un caractère de vie, mérite éminent qui tient à l'expression. Sa couleur est pâteuse & fondue, sa touche mâle, & ses teintes d'une belle fraîcheur. Il fit, par ordre de l'électeur de Cologne, un grand morceau représentant la réunion de la maison de ce prince & de celle de Bavière longtemps divisées par la guerre; il voulut, malgré son grand âge, aller présenter lui-même ce tableau, & mourut dans le palais de l'électeur, en 1735, âgé de soixante & dix-huit ans.

Le roi possède de ce peintre, la famille en grand du dauphin, fils de Louis XIV, le portrait en buste du duc de Berry, & celui de l'électeur de Bavière.

G. Edelinck a gravé d'après lui les portraits des docteurs de Sorbonne Hameau & Blampignon; & Vermeulen, Philippe V, roi d'Espagne.

(271) FRANÇOIS-PIERRE VERHEYDEN, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1657, fut sculpteur jusqu'à l'âge de quatorze ans, & il se distinguoit dans cet art: ce fut alors seulement qu'il changea son ciseau contre la brosse; il s'essaya d'abord à copier des animaux d'après Sneyders & Hondekoeter, & ne tarda pas à étonner par ses progrès. On admire le feu qu'il mettoit dans ses grands tableaux de chasse; il peignit aussi les animaux à plumes, & il ne lui manqua pour atteindre aux premiers rangs dans ce genre, que d'être entré plutôt dans la carrière. Il est mort en 1611, âgé de cinquante-quatre ans.

(272) JACQUES DE HEUS, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1657, alla de bonne heure à Rome, & y fit un long séjour. Quoiqu'il eût choisi pour son genre le paysage, il dessinoit assiduement d'après nature, & devint un des meilleurs dessinateurs de l'académie. Ses ouvrages plurent tant aux Italiens qu'il continua de travailler presqu'uniquement pour eux, même après son retour dans sa patrie. Il mourut des suites d'une chûte, en 1701, à l'âge de quarante-quatre ans. Son paysage, qui représente souvent des sites d'Italie, est vrai, d'une belle couleur, & d'un pinceau facile; les animaux & les figures en sont dessinés & touchés avec esprit.

(273) SÉBASTIEN RICCI, de l'école Vénitienne, né à Belluno, en 1659, fut élève d'un peintre médiocre; mais à l'âge de vingt ans il alla puiser de meilleures leçons dans les chefs-d'œuvres déposés à Rome, à Florence, à Bologne, à Milan. Sa réputation le fit mander à Vienne par le roi des Romains, à Florence par le grand duc de Toscane, & enfin à Londres par la reine d'Angleterre. Il passa par la France, y fit quelque séjour, & y fut reçu de l'académie royale. Il donna pour morceau de réception une allégorie en l'honneur de la France.

Il peignoit bien, avoit un dessin correct, un bon goût de draperie, & donnoit aux têtes un beau caractère: il avoit une couleur fraîche, argentine, agréable, & une belle harmonie. Il traitoit sur tout d'une manière agréable les parties qui n'étoient éclairées que de reflet, & donnoit à ses tableaux un effet séduisant. Sa chaleur tenoit de la fureur de l'enthousiasme. On peut dire qu'en général il possédoit bien l'art d'agencer de grandes compositions, quoiqu'on puisse lui reprocher quelquefois d'avoir négligé cet art & trop dispersé ses figures. Il n'a pas toujours été exempt de manière, même dans la couleur, & quoique ses bons ouvrages soient dignes d'admiration, il pourroit être dangereux de chercher à l'imiter. Comme il a vécu long-temps, il n'est pas étonnant qu'il se trouve de lui des tableaux doucereux, de peu d'effet & drapés mollement. Il est mort à Venise en 1734, âgé de près de soixante & quinze ans.

Zucchi a gravé, d'après ce peintre, le prophête Nathan annonçant à David la punition de son péché; Wagner, Saint-Dominique brûlant les livres des Albigeois; P. Monaco, l'adoration des bergers.

MARC RICCI, neveu de Sébastien, né à Belluno, en 1679, mort à Venise en 1726, s'est distingué par des paysages, & en a gravé lui-même plusieurs à l'eau-forte. Fr. Bartolozzi a gravé d'après ce peintre un paysage

représentant des travaux champêtres, & un autre représentant des pasteurs & un solitaire lisant au pied d'un arbre.

(274) Adrien Vander Werf, de l'école Holandoise, né à Kralinguer-Ambacht, près de Roterdam, en 1659, annonça de très bonne-heure son inclination pour la peinture, & fut placé d'abord chez un peintre de portraits, & ensuite chez Vander Neer. A peine entré dans cette école, il étonna son nouveau maître par une copie trompeuse d'après Mieris. Ce premier chef-d'œuvre de l'élève montroit assez à quel genre il étoit appellé. Dès l'âge de dix-sept ans, il quitta l'école, & se fit une grande réputation pour les portraits en petit. Généralement applaudi, lui seul sentoit qu'il lui restoit encore des études à faire; il puisa de nouvelles connoissances & des idées plus justes & plus étendues de son art dans les porte-feuilles des amateurs, où il apprit à connoître le mérite des grands peintres Italiens. L'électeur Palatin vint passer quelque temps en Hollande, connut Vander-Werf, & lui fit une pension de 4000 florins pour obtenir six mois de son temps; il porta sept ans après cette pension à 6000 florins en engageant l'artiste à lui accorder neuf mois de son travail, l'annoblit & le créa chevalier. Le traitement avantageux qu'il accordoit au peintre, étoit encore augmenté par de riches présens.

Jamais peintre ne vit payer si cher ses ouvrages. Dans une vente, un petit tableau représentant Loth & ses filles, fut porté, de son vivant, jusqu'à la somme de 4200 florins. Il en reçut 5000 du duc d'Orléans pour un jugement de Pâris.

C'est la grande propreté, l'extrême fini, le lisse de ses ouvrages qui les fait monter à un si grand prix, & il faut avouer que ces qualités en sont le plus grand défaut. Le luisant, si cher au vulgaire des amateurs, détruit la vérité; le fini excessif tue l'esprit, le goût, & exclud le charme de la facilité. C'est ce qu'a reconnu M. Descamps dans son jugement sur les ouvrages de Vander Werf. « C'est lui, » dit-il, qui a poussé le plus loin le précieux » fini. Il a peint l'histoire & des sujets pris » dans la vie privée, beaucoup de portraits, » quelquefois en grand; mais il n'aimoit pas » le grand. Il y a de lui des sujets d'un bon » goût de dessin; mais toujours sans finesse & » quelquefois roide. Sa couleur, dans beau- » coup de ses ouvrages finis, est froide & sent » un peu l'ivoire. Il ne connoissoit pas assez » les dessous de l'épiderme pour prononcer sûrement » les mouvemens des muscles. Il envelop- » poit tout trop également, & la longueur du » travail lui faisoit perdre sa vivacité ordinaire; » défaut qui n'est pas dans tous ses tableaux. » Ses draperies sont, pour la plupart, larges & » de bons plis, l'harmonie ne manque pas » à ses ouvrages, ni même la couleur, excepté » pour le nud. S'il avoit été plus savant dans » le dessin, c'auroit été le premier peintre » de son temps & de son pays ».

Il entendoit aussi l'architecture, & a composé pour ses amis plusieurs façades de maisons. La bourse de Roterdam a été élevée sur ses desseins, auxquels on a fait après sa mort, & en construisant l'édifice, plusieurs changemens qui ont été autant de fautes. Il est mort en 1722, âgé de soixante & trois ans.

On voit de lui au Palais-Royal, indépendamment du jugement de Pâris, une vendeuse de marée & un marchand d'œufs.

On a d'après Vander Werf une estampe capitale par N. Delaunay, & Loth & ses filles par le même graveur. Porporati a gravé, d'après ce peintre, Adam & Eve trouvant le corps d'Abel, Massard, une conversation de trois jeunes filles.

Pierre Vander Werf, frère d'Adrien, né en 1665, a fait des ouvrages très-recherchés & payés fort cher, quoiqu'inférieurs à ceux de son frère. Il traitoit le même genre, & souvent ses tableaux ont été retouchés & terminés par Adrien. Ce sont les plus estimés. Il a été fort employé à peindre le portrait, & il réussissoit dans ce genre. Il est mort en 1718, à l'âge de cinquante-trois ans.

(275) Verendael, de l'école Flamande, né à Anvers, vers 1659, ne vivoit qu'au milieu des fleurs, & se rendit justement célèbre par l'art de les représenter. Uniquement occupé de ses travaux, il fuyoit toute société. On connoissoit, on recherchoit ses ouvrages; mais on ne connoissoit pas l'auteur. On ignore l'année de sa mort.

(276) Arnold Houbraken, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1660, peignit avec succès l'histoire & le portrait. Il étoit assez bon dessinateur, composoit avec esprit, avoit peu de vérité dans sa couleur, drapoit avec noblesse, mais enveloppoit ses figures de trop d'étoffe, observoit bien le costume, & meubloit ses fonds avec richesse. Il aimoit les lettres, étoit un des bons poëtes de son temps; mais il est moins connu par ses vers que par ses vies des peintres des Pays-Bas. Il est mort en 1719, âgé de cinquante-neuf ans.

Jacques Houbraken, son fils, a eu un très-rare talent pour la gravure du portrait.

(277) Jean Brandenberg, naquit à Zug en Suisse en 1660. Après avoir étudié la nature, il fit le voyage de Rome, où il s'attacha principalement aux ouvrages de Jules-Ro-

main. On dit qu'il avoit du génie pour l'histoire, que ses ouvrages se sentent des grands maîtres dont il avoit fait son étude, qu'il étoit assez correct de dessin & vigoureux de couleur & qu'il a très-bien peint les batailles. Il vécut dans son pays, très-peu récompensé de ses talens, & il est mort en 1729, âgé de soixante & neuf ans.

(278) Nunzio Ferraioli, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera de' Pagani en 1661. Il fut élève de Luc Giordane, & traita d'abord l'histoire; mais il se livra ensuite au paysage & imita le Poussin, l'Albane, Paul Bril, Salvator Rose, le Lorrain, conservant toujours une touche qui lui appartenoit, & répandant sur ses ouvrages l'agrément d'une couleur lumineuse. Ses figures sont spirituelles, il ajoutoit à l'intérêt de ses paysages en y introduisant des sujets tirés de la fable & de l'histoire, & faisoit bien sentir les différentes espèces des arbres. On sait qu'il est mort dans un âge fort avancé.

(279) François Desportes, de l'école Françoise, né au village de Champigneul en Champagne, en 1661, étoit fils d'un laboureur. Il eut une longue maladie vers l'âge de treize ans, & ce fut alors qu'il annonça ses dispositions pour la peinture, en s'amusant dans son lit à copier une estampe. Il reçut ensuite quelques leçons d'un Flamand, peintre d'animaux, & ne voulut plus avoir d'autre maître que la nature. Il s'appliqua à dessiner d'après le modele & d'après l'antique. Desportes n'a pas été de ces peintres d'animaux qui ne connoissent que le genre auquel ils se livrent, & sont obligés d'emprunter des mains étrangères, s'ils veulent représenter des figures dans leurs tableaux. Il ne se contentoit pas de représenter le gibier, il peignoit aussi les chasseurs, & ces figures étoient des portraits fort ressemblans & très-naturellement composés. Dans son tableau de réception à l'académie royale, il s'est peint lui-même en chasseur avec des chiens & du gibier. Il faisoit aussi entrer des bas-reliefs dans ses compositions. Il fit en Pologne le portrait du roi Jean Sobieski, de la reine, & d'un grand nombre de seigneurs. Il peignoit aussi les fleurs, les fruits, les légumes, les insectes; il introduisoit dans ses tableaux de riches vases, & entendoit très-bien l'ornement & la décoration. Il a travaillé pour la plus grande partie des Cours de l'Europe.

Son caractère étoit aimable & doux; mais il avoit une fierté noble avec ceux qui prétendoient lui faire respecter leurs prétentions. Un parvenu, revêtu d'une grande charge, osa un jour le traiter avec une orgueilleuse supériorité. « Quand je voudrai, lui dit-il, Monsieur, je serai ce que vous êtes, & vous » ne pourrez jamais être ce que je suis. »

On l'appelle le Sneyders de la France. Il le cede peut-être à Sneyders pour la force de la couleur, la fierté de la touche; mais il avoit une plus grande étendue de talent, & capable de travailler en plusieurs genres, il n'étoit médiocre dans aucun. Tout ce qu'il faisoit joignoit au caractère de la nature, la beauté de la couleur & de l'exécution. Il est mort à Paris en 1743, âgé de quatre-vingt deux ans.

Son tableau de réception a été gravé par Joullain, ainsi qu'un loup forcé par les chiens. On voit de ses ouvrages dans la plupart des maisons royales, & dans un grand nombre de maisons de Paris.

(280) Noel Coypel, de l'école Françoise, naquit à Paris en 1628. Il fut mis, à Orléans, sous la conduite d'un peintre nommé Poncet, élève du Vouet, vieillard goutteux, qui l'occupoit moins de l'art que des détails de sa maison. Coypel le quitta dès l'âge de quatorze ans, vint à Paris, fut employé quelque temps par un peintre nommé Guillerier, & ensuite par Charles Errard, chargé des peintures qui se faisoient au Louvre. Il eut dès-lors la plus forte paye qui fut accordée aux peintres subalternes.

Sur les occupations que lui imposoit la nécessité, il prenoit du temps pour l'étude; il ne tarda point à se faire connoître, fut employé par le roi & reçu de l'académie royale. Il y donna, pour morceau de réception, le tableau qui représente le meurtre d'Abel, & fit en même-temps pour Notre Dame, Saint-Jacques le Majeur qui, en allant au martyre, convertit un gentil. Il fut dès-lors regardé comme un des meilleurs peintres de la France & chargé d'ouvrages considérables. Il ne vit Rome qu'à l'âge de quarante-quatre ans, lorsqu'il fut nommé directeur de l'académie de France en cette ville. C'est pendant son séjour à Rome qu'il a peint les quatre petits tableaux destinés au cabinet du roi à Versailles, & qui représentent Solon, Trajan, Alexandre-Sévère, & Ptolemée Philadelphe; ouvrages qui reçurent les applaudissemens de la métropole des arts, lorsqu'ils furent exposés publiquement à la Rotonde; ouvrages qui assurent la gloire de l'Auteur, & qui le mettent au dessus de ses fils, quoique les circonstances aient procuré à l'aîné une plus brillante réputation. Ces tableaux prouvent que l'auteur connoissoit & aimoit le grand; mais ils ne prouvent peut-être pas encore qu'il en eût le sentiment intime. On y admire un mérite qui tient de bien près à celui du Poussin & de le Sueur; mais

on etoit fentir que ce mérite est le produit de l'imitation, & que l'auteur n'eût pas fait ces tableaux, s'il n'avoit pas été précédé par le Sueur & par le Poussin. Peut-être que si ces morceaux eussent été entrepris par ces deux peintres, ils ne se fussent pas permis de donner tant de valeur à leurs fonds d'architecture : ils eussent craint de nuire au sujet par ces accessoires. Ces observations n'empêchent pas que l'auteur ne doive être compté entre nos fort habiles peintres. On voit, au château des Tuileries, un grand nombre de plafonds peints de sa main; il avoit soixante & dix-huit ans, quand il peignit d'une grande manière, aux Invalides, la voute du sanctuaire. Il est mort en 1707, âgé de soixante & dix-neuf ans.

Indépendamment des ouvrages dont nous avons parlé, on voit de lui la Samaritaine dans le chœur des Chartreux; une Magdelaine aux pieds du crucifix, dans l'église de l'Assomption.

Ses quatre tableaux peints à Rome & envoyés au Roi, ont été gravés par Duchange, & par les deux frères Dupuis.

Antoine Coypel, fils de Noël, né à Paris en 1661, fut élève de son père, qui le mena avec lui à Rome; mais ni la vue des chefs-d'œuvre de Rome, ni l'exemple de son père, ne purent lui inspirer le goût de la véritable grandeur, qui ne se trouve qu'avec la simplicité. Il se lia d'amitié à Rome avec le Bernin, il aima sa manière, il écouta ses conseils; c'étoit perdre d'un côté ce qu'il auroit dû gagner de l'autre par les études qu'il faisoit d'après Raphaël & les Carraches. Il conserva toujours un goût affecté que put lui inspirer le Bernin; il ne lui resta rien des beautés vraies que les Carraches & Raphaël pouvoient lui faire connoître. D'ailleurs il revint à Paris à l'âge de dix-huit ans; c'est-à-dire, qu'il sortit de Rome à l'âge où il auroit pu lui être utile d'y arriver. Il n'avoit que dix-neuf ans quand il fit, pour Notre-Dame, le tableau qui représente l'Assomption de la Vierge. Il fut nommé, à l'âge de vingt ans, premier peintre de Monsieur, frère unique du roi, & devint premier peintre du roi en 1715.

Les défauts d'un homme médiocre ne sont pas contagieux. Pour qu'un artiste puisse gâter une école, il faut qu'il ait un talent capable d'en imposer, & en même temps un goût vicieux. Coypel étoit supérieur à plusieurs artistes dont nous avons parlé même avec quelqu'éloge; mais il a été funeste à l'école Françoise, précisément parce qu'à ses vices il a joint des qualités assez séduisantes pour se faire regarder comme le premier peintre de son temps, & surtout parce que ses vices étoient précisément ceux qui fascinent les yeux du vulgaire. Parce qu'il savoit agencer d'une manière théatrale ce qu'on appelle une grande machine, parce qu'il répandoit dans ses tableaux des traits de bel esprit, on crut qu'il possédoit la véritable poëtique de l'art; parce qu'il donnoit à ses femmes des physionomies purement françoises, on crut qu'il les faisoit belles : parce qu'il leur prêtoit des minauderies, on crut qu'il leur donnoit de la grace : il leur donnoit en effet toute celle qu'elles pouvoient apprendre des maîtres de danse, toute celle, par conséquent, que rejette la nature. Il consultoit le comédien Baron sur les attitudes qu'il devoit donner à ses figures, & travestissoit les héros de l'antiquité en héros de théatre. Il adopta, il tâcha d'éterniser par son pinceau toutes les afféteries qui étoient alors à la mode, & il plut à la cour, parce que la cour se reconnoissoit dans ses ouvrages, & voyoit avec plaisir que l'art prenoit exemple d'elle pour s'écarter de la nature. A tout cela il joignoit un coloris d'éventail, que les gens du monde appelloient une belle couleur.

Le plus considérable de ses ouvrages, celui où il avoit cherché le plus à déployer tous ses talens, & dans lequel il avoit peut-être le mieux développé tous ses défauts, étoit la nouvelle galerie du Palais-Royal, qui vient d'être détruite, & dans laquelle il avoit représenté quatorze sujets de l'Enéide. Par l'air françois, par les manières de l'ancienne cour qu'il avoit répandues dans ces morceaux, on pouvoit dire qu'il avoit fait une Enéide travestie.

On voit à Paris un grand nombre de ses ouvrages; entr'autres deux tableaux à Notre-Dame, l'Assomption dont nous avons parlé, & Jésus-Christ dans le temple avec les docteurs; trois tableaux dans l'église de l'Assomption, qui représentent la Visitation, la Conception & la Purification; un à l'Académie des sciences, dans lequel Minerve tient le portrait de Louis XIV; quatre à l'Académie des belles-lettres, entre lesquels se remarque un Apollon maniéré, sans beauté, sans noblesse, qu'on pourroit appeller l'Apollon danseur.

Il faut le répéter : malgré cette critique sévère, Antoine Coypel n'étoit pas un peintre médiocre. Il n'étoit point né avec le génie du grand : mais il avoit de l'esprit, de l'abondance, de l'agrément, un dessin assez correct, une exécution assez bonne, quoiqu'un peu sèche; s'il avoit fait de meilleures études, s'il n'avoit pas été égaré par un faux goût, il tiendroit un rang distingué, non pas entre les grands maîtres, mais entre les fort bons peintres.

Si quelqu'un étoit choqué du jugement que nous avons porté d'Antoine Coypel, nous allons, pour réparer notre faute, transcrire celui de Dandré Bardon. « Aussi poëte que

» peintre, dit-il, il mettoit dans ses compositions tous les agrémens de l'esprit & du » génie. Il en relevoit la noblesse par un coloris animé, par des expressions vives, pathétiques, frappantes, & surtout par les » graces ou la fierté qu'il imprimoit sur les » airs de tête ».

On peut choisir entre ces deux opinions, & celle de Dandré Bardon, artiste estimable, sembleroit devoir l'emporter. Mais qu'il nous soit permis de demander seulement si les finesses du bel esprit peuvent être qualifiées de poésie & de génie, si des minauderies peuvent former des expressions fortes, si l'afféterie est de la grace, si des airs de comédiens sont de la noblesse & de la fierté? Nous ne dirons pas cependant que le jugement de Dandré Bardon soit absolument faux. Il a considéré Coypel par les plus beaux côtés de ses meilleurs ouvrages : nous avons appuyé sur ses défauts, parce qu'ils semblent former son caractère distinctif, & parce qu'ils peuvent être dangereux.

Antoine Coypel est mort en 1722, âgé de soixante & un ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. On a de lui Démocrite, Bacchus & Ariane, terminé par G. Audran, un *Ecce Homo* & une Galathée, terminés par Ch. Simoneau. N. Tardieu a gravé, d'après Coypel, les adieux d'Hector, la colère d'Achile, Vénus dans les forges de Vulcain; Desplaces, Vénus sur les eaux; J. Audran, Athalie.

NOEL-NICOLAS COYPEL, fils de Noël, mais d'un second lit, & de trente-un ans plus jeune que son frère Antoine, naquit à Paris en 1692; il fut élève de son père, qu'il eut le malheur de perdre à l'âge de quinze ans. La fortune ne lui permit point d'aller à Rome; il se forma d'après les antiques & les ouvrages des grands maîtres qui sont à Paris. On peut juger de son talent en voyant le plafond qu'il a peint à la chapelle de la Vierge dans la paroisse de Saint-Sauveur, les deux tableaux qu'il a faits pour les chapelles secrettes de la Sorbonne, & surtout son Saint-François de Paule dans la sacristie des Minimes de la place Royale. Son morceau de réception à l'Académie représente l'enlévement d'Amymone. Il est mort à Paris en 1735, âgé de quarante-trois ans, lorsqu'il commençoit à acquérir de la réputation.

Il a gravé lui-même plusieurs morceaux à l'eau-forte. J. Danzel a gravé, d'après lui, une charité romaine.

CHARLES-ANTOINE COYPEL, fils d'Antoine, naquit à Paris en 1694; il fut élève & imitateur de son père, mais avec une très-grande infériorité. La faveur l'éleva à la place de premier peintre du roi. Son grand défaut, que rien ne peut réparer, étoit de manquer absolument de caractère. Il dessinoit souvent à l'Académie, dont il étoit le chef par la place de directeur : un soir, un jeune élève se glissa derrière lui : *Tu as*, lui dit-il, *un bel habit de velours, & tu dessines une figure de camelot;* puis il se perdit dans la foule. Charles Antoine quitta l'histoire pour la bambochade, & se trouva encore inférieur à ce genre. Il est mort en 1752, âgé de cinquante-huit ans.

(281) GREGOIRE BRANDMULLER, de l'école Allemande, né à Bâle en 1661, s'avança dans la science du dessin en copiant des estampes, fit des progrès dans la peinture en recevant les leçons d'un peintre très-médiocre, & vint enfin à Paris, où il entra dans l'école de le Brun. Il aida bientôt après ce maître dans les grands ouvrages dont il étoit chargé. Il avoit de la chaleur dans la composition, de la correction dans le trait, de la justesse dans l'expression, une bonne couleur, & des teintes bien fondues sans être tourmentées. Les Allemands regardent comme un peintre du premier rang cet artiste qui est mort avant l'age de trente ans en 1691.

(282) JEAN ANDRÉ, de l'école Françoise, né en 1662, entra dès l'âge de dix-sept ans, en qualité de frère, dans l'ordre des Jacobins. Il étoit déjà assez avancé dans l'art pour montrer des talens qui méritoient d'être cultivés : ses supérieurs eurent le bon esprit de les reconnoître, & l'envoyèrent à Rome, où il eut quelques liaisons avec Carle Maratte. De retour à Paris, il fut lié avec la Fosse & Jouvenet. Il a décoré de ses ouvrages un grand nombre de maisons de son ordre, & surtout celle de la rue du Bacq, à Paris, dans laquelle il demeuroit. Sa manière tenoit plus de Jouvenet que d'aucun autre maître. Comme il est parvenu à un âge fort avancé, il a laissé des ouvrages foibles, mais il n'en a point fait de mauvais. Il est mort à Paris en 1753, âgé de quatre-vingt-onze ans. Je l'ai connu dans mon enfance, & je l'ai vu peindre presque jusqu'aux derniers instans de sa vie.

Desplaces a gravé, d'après ce peintre, le pape Pie V obtenant, par ses prières, la victoire de Lépante; & Pierre Drevet, fils, Jésus-Christ au milieu des Docteurs.

(283) HYACINTHE RIGAUD, de l'école Françoise, né à Perpignan en 1659, prit à Montpellier les leçons d'un peintre de portraits nommé Ranc, imitateur de Van-Dyck. Il vint ensuite à Paris, dirigea ses études vers le genre de l'histoire, & remporta le premier prix. Ce fut en qualité de peintre d'histoire qu'il fut reçu à l'Académie Royale; il ne

donna cependant pour morceau de réception que le portrait du sculpteur Desjardins ; mais ce portrait est historié, & il montra en même temps un crucifiement qui n'étoit pas terminé. Ce fut apparemment pour s'acquitter envers l'Académie, qu'il lui donna dans la suite le tableau qui représente Saint-André. Quoiqu'il ait fait encore quelques autres tableaux historiques, c'est sur la beauté de ses portraits qu'est fondée sa réputation, & elle est bien méritée. Si l'on peut lui reprocher d'avoir un peu trop affecté de répandre la richesse dans les accessoires, ce défaut brillant plaisoit à ceux qui employoient son pinceau, & développoit son talent à traiter tous les genres. On peut le plaindre de ce qu'il a travaillé dans un temps où regnoit la mode ridicule des grandes perruques : on aime à rencontrer ceux de ses portraits où il n'a pas été obligé de représenter ce bizarre déguisement. Il est mort à Paris en 1745, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Entre le grand nombre de portraits gravés d'après ce peintre, nous nous contenterons de citer ceux de Bossuet & de Bernard Picard, par Drevet ; celui de Desjardins, par Edelinck ; celui de Mignard, par Smith.

(284) Robert Van Oudenaerde, de l'école Flamande, né à Gand en 1663, prit les leçons de plusieurs peintres de son pays, entra dans l'école de Carle Maratte à Rome ; & grava les principaux ouvrages de ce maître sous ses yeux. Il peignoit l'histoire & le portrait, & passoit pour l'un des meilleurs poëtes latins de son temps. Il resta quinze ans à Rome, toujours chargé d'occupations, & retourna enfin dans sa ville natale où se voit le plus grand nombre de ses ouvrages, & où il mourut en 1743, âgé de quatre-vingt ans.

(285) Jean-Antoine Vander Leepe, de l'école Flamande, né à Bruges en 1664, n'eut jamais d'autres leçons de peinture que celles qu'il reçut dans son enfance de l'une de ces religieuses de Flandre qu'on appelle béguines. Elle peignoit à gouazze des sujets qu'elle exécutoit ensuite en broderie : il prit plaisir à la voir travailler, & parvint bientôt à l'imiter. Il essaya ensuite de peindre à l'huile & ne tarda pas à exciter l'admiration des artistes. Des études faites d'après nature dans la campagne & sur le bord de la mer achevèrent son éducation pittoresque.

» Ses paysages, dit M. Descamps, sont composés dans la manière d'Abraham Genoels ; » & quelquefois comme ceux du Poussin. Il » peignoit avec une facilité singulière. Sa tou- » che est très-libre, ses arbres bien feuillés, » sa couleur assez bonne, mais un peu grise, » & telle qu'elle convient à des orages & » à des tempêtes : aussi estime-t-on ses marines » plus que ses paysages ». Il occupa différentes charges de magistrature, cultiva l'art sans intérêt, & avec autant d'assiduité que s'il en avoit attendu sa subsistance. Il est mort vers 1720.

(286) Rachel Ruisch, de l'école Hollandoise, fille du médecin Ruisch si célèbre par ses admirables préparations anatomiques, & épouse de Juriaen Pool, bon peintre de portrait. Seule & sans maître, elle s'avança dans l'art du dessin, en crayonnant, d'après des tableaux ou des estampes, les objets qui l'intéressoient, & reçut ensuite les leçons de Van Aelts peintre de fruits & de fleurs. Elle surpassa son maître, & sembla même surpasser la nature par le goût & l'intelligence avec lesquels elle choisissoit & disposoit les fleurs & les fruits, par sa manière de les faire contraster. Elle les accompagnoit d'insectes dont la vérité étoit capable de faire illusion. Ses ouvrages sont rares même en Hollande, parce que l'auteur les consacroit à l'électeur Palatin. Elle est morte en 1750. âgée quatre-vingt-six ans.

(287) Joseph-Marie Crespi, dit *l'Espagnol*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1665, eut plusieurs maîtres, & se forma surtout par l'étude des célèbres peintres de l'école Vénitienne, du Barroche & de Rubens. Guidé par de tels modeles, il dût devenir coloriste. Pour rendre l'effet de ses tableaux plus piquant, il affectoit de tenir ses fonds obscurs, & de répandre sur les figures des premiers plans de grandes lumières, tantôt empruntant la clarté du soleil, tantôt celle d'un flambeau élevé. Il faisoit un grand usage de la chambre noire. Il se plaisoit à représenter des nuits & des mers tourmentées de la tempête. Ses tableaux, dans lesquels il a cru pouvoir remplacer le génie par la bizarrerie, sont terminés avec un grand soin. Il en a fait un grand nombre qui représentent des caricatures & des sujets facétieux. Il est mort aveugle à Bologne, en 1747, âgé de quatre-vingt deux ans.

Daniel Crespi. Je ne sais à quelle époque ni dans quelle école placer cet artiste, qui est plus connu sous le nom de *Cerano*. M. Cochin lui accorde un beau pinceau, un *faire* facile, une couleur aimable & fraîche, des tons fort agréables, quoiqu'un peu maniérés, un dessin hardi & de bon goût quoique peu correct, une chaleur d'imagination peut-être excessive.

(288) Corneille du Sart, de l'école Hol-

landoise, né à Harlem en 1665 & éleve de Van Ostade, est inférieur à son maître quant à l'exécution pittoresque, mais il est plus noble dans ses compositions, plus spirituel dans ses conceptions. Il a surtout représenté des laboratoires de chymistes, des fêtes flamandes, des buvettes; il a aussi peint les fleurs, & a fait des dessins estimés, à l'encre de la chine, au crayon & à l'aquarelle. Il est mort subitement en 1704, à l'âge de trente-neuf ans.

Il a gravé lui-même à l'eau forte. Wullett a gravé deux paysages d'après ce peintre.

(289) BENEDETTO LUTTI, de l'école Florentine, né à Florence en 1666, est peut-être le seul peintre de cette école qui ait plus recherché la couleur que le dessin. On ajoute qu'il estimeit les bons peintres françois, ce qui est encore une qualité rare entre les artistes florentins. Il n'étoit pas toujours correct dans les formes, avoit de belles parties de couleur, faisoit de belles têtes & agençoit bien ses compositions. Il vint à Rome vers l'âge de vingt-quatre ans, & y mourut en 1724, âgé de cinquante-huit ans. On compte entre ses éleves Jean-Baptiste & Carle Vanloo.

Beauvais a gravé d'après ce peintre, une Magdelaine pénitente de la galerie de Dresde; Fr. Bartolozzi, Atalante & Hippomene, & Narcisse.

(290) GEORGES PHILIPPE RUGENDAS, de l'école Allemande, né à Augsbourg en 1666, se décida de bonne heure pour le genre des batailles: des tableaux du Bourguignon, les estampes de Tempeste, fortifièrent en lui cette inclination, & guiderent ses premiers pas dans la carrière. Il se fortifia par les études opiniâtres qu'il fit à Vénise & à Rome; & acheva de se perfectionner en voyant le siege, le bombardement, la prise & le pillage d'Augsbourg. Pendant que toute la ville étoit plongée dans la crainte, le tumulte, le desespoir, pendant que lui-même étoit ruiné par ce funeste évenement, il s'exposoit aux plus grands dangers pour observer d'un œil studieux, les effets du feu de l'artillerie & de la mousqueterie, les attaques de l'infanterie & de la cavalerie, les horreurs de l'assaut & celles du carnage. Son génie étoit à la fois abondant & févere, & son dessin correct; ses bons ouvrages se sentent de l'étude de la nature. Il a eu trois manières dans les différens âges de sa vie. Dans la première, il cherchoit peu la correction; il s'occupoit de la couleur & de la touche. Dans la seconde il a négligé la couleur, & s'est appliqué surtout à exprimer correctement la vérité. Dans la troisieme, il a fait concourir la couleur à la justesse des expressions, à la vivacité des mouvemens. Cet artiste, qui tient un rang distingué entre les peintres de batailles, est mort en 1742, âgé de soixante & seize ans.

Il a gravé un grand nombre de ses compositions à l'eau-forte ou en manière noire. Il y a même eu d'assez longues periodes de sa vie, pendant lesquelles il ne s'est occupé que de la gravure.

(291) JOSEPH-GABRIEL IMBERT, de l'école Françoise, né à Marseille en 1666, fut éleve de Vander-Meulen & de Lebrun, & ne conserva la manière de l'un ni de l'autre de ses maîtres. Il entra vers l'âge de trente-quatre ans, en qualité de frère, dans l'ordre de Saint-Bruno, & prit l'habit dans la chartreuse de Villeneuve d'Avignon où il a passé sa vie. Quelquefois ses talens furent secondés & quelquefois contrariés par ses supérieurs. Il a travaillé pour différentes maisons de son ordre, & surtout pour celle où il vivoit. On regarde comme son chef-d'œuvre le calvaire, tableau du maître-autel de la chartreuse de Marseille. » Le goût du dessin, dit Dandré Bardon, le » ton de la couleur, les nuances du pathé- » tique & du pittoresque, le contraste, la » justesse des expressions, y font ménagés avec » intelligence. L'ouvrage, en général, est si » intéressant qu'on ne peut le considérer avec » attention sans être affecté des sentimens que » doit inspirer le sujet ». Ses élèves publient qu'il avoit sur son art des principes profonds. Il est mort en 1749, âgé de quatre-vingt trois ans.

(292) ANTOINE BALESTRA, de l'école Vénitienne, naquit à Vérone en 1666. Il ne se contenta pas d'étudier les grands coloristes de sa nation, il alla se mettre à Rome sous la conduite de Carle Maratte: & passa ensuite à Naples pour y observer les beautés particulières aux peintres de ce royaume. Il se forma un bon caractère de dessin, une grande & large manière, une belle façon de composer. Il eut de la grace, de l'effet, de l'accord, & l'on voit de fort belles têtes dans ses tableaux. Il est mort à Vérone en 1740, âgé de soixante & quatorze ans.

(293) ANTOINE RIVALZ, de l'école Françoise, né à Toulouse en 1667, reçut de son père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art, vint suivre à Paris les exercices de l'académie, alla se perfectionner à Rome, & retourna dans sa ville natale, où il est toujours demeuré. Comme il a vécu & travaillé loin de la capitale, on ne doit pas être surpris que sa réputation ne réponde pas à ses talens. Il avoit de la correction dans le des-

sin, de la force dans la couleur, une composition ingénieuse & réfléchie, de la grace & du sentiment. Il avoit formé son goût sur les plus grands maîtres de Rome, & l'on compare le caractère de son talent à celui du Poussin. Il est mort en 1735, à l'âge de soixante-huit ans.

On ne voit guère de ses ouvrages qu'à Toulouse. Il a gravé lui-même à l'eau-forte la vérité chassant les vices ennemis des sciences & des arts.

(284) Jean Kupetski, né à Porsine, sur la frontière de Hongrie en 1667, étoit fils d'un pauvre tisserand. Il fuit de la maison paternelle, eut le bonheur de trouver un protecteur qui le mit sous la conduite d'un peintre, & devint un très-bon peintre lui-même. Il a peint le portrait & des figures de fantaisie avec une grande vérité, mais sans aucun choix. Il tient de Rembrandt & de Van Dyck. On dit que personne ne l'a surpassé pour la couleur & l'intelligence du clair-obscur. Il est mort en 1740, à l'âge de soixante & treize ans.

(295) Nicolas Bertin, de l'école Françoise, né à Paris en 1667, fut élève de Jouvenet & de Bon Boullongne; mais la nature ne l'avoit pas appellé à l'imitation de ses maîtres. Quoiqu'il ait fait de grands tableaux, tels que le baptême de l'eunuque de la reine de Candace, à Saint-Germain des Prés, & des tableaux de grandeur moyenne, tel que son morceau de reception à l'académie royale qui représente Hercule délivrant Prométhée, il a surtout réussi dans les petits tableaux de cabinet. Il est mort à Paris en 1736, âgé de soixante & neuf ans.

(296) Gaspard Pierre Verbruggen, de l'école Flamande, né à Anvers en 1668, peignit les fleurs d'une touche facile & légère, qui ne sent pas le travail, & traita ce petit genre d'une grande manière Il ne faut pas juger de son talent par ses derniers tableaux, dans lesquels sa facilité étoit dégénérée en négligence. Il est mort à Anvers en 1720, âgé de cinquante-deux ans.

(297) Jean Rudolf Huber, de l'école Allemande, né à Bâle en 1668, est appellé le Tintoret de la Suisse, quoiqu'il n'ait guère fait que des portraits. Il a égalé le peintre Vénitien par son extrême facilité. Ses bons ouvrages sont d'une couleur vigoureuse & d'une belle touche. Il est mort dans sa ville natale en 1748, âgé de quatre-vingt ans.

(298) Dominique Marie Viani, de l'école Lombarde, né à Bologno en 1668, fut élève de son père. Il a cherché la manière du Cignani & celle du Guide. Il avoit de la grace & de la finesse dans le dessin, un bon effet, une aimable façon de peindre, une manière large & de la grandeur de caractère. Il a cherché un coloris vague & lumineux, & est souvent tombé dans le fade & le monotone. Il est mort en 1711, âgé de quarante-trois ans.

(299) Frédéric Moucheron, de l'école Hollandoise, né à Embden en 1633, apprit son art dans sa patrie, se perfectionna à Paris où ses ouvrages furent recherchés, & alla s'établir à Amsterdam. Il n'est pas au premier rang des paysagistes des Pays-Bas, mais il continue d'être estimé. Le feuillé de ses arbres est d'une touche facile, ses lointains sont variés & ont une belle vapeur, les devans de ses tableaux sont vigoureux. Il est mort à Amsterdam en 1686, âgé de cinquante-trois ans.

Isaac Moucheron, son fils & son élève, né en 1670, l'a surpassé. Il étonne par la variété & la vérité de son paysage: sa couleur est celle de la nature; la fraîcheur y est jointe à la force & à l'harmonie. Il avoit vu l'Italie, & avoit fait un grand nombre d'études dans la campagne de Rome. Il est mort en 1744, âgé de soixante & quatorze ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après lui-même & d'après le Gaspre.

(300) Louis Galloche, de l'école Françoise, né en 1670, fut élève de Louis Boullongne & sur-tout de l'Italie. Il avoit une théorie profonde de l'art, qui nuisit peut-être à la pratique. On voit de lui à Notre-Dame, le départ de Saint Paul, de Milet pour Jérusalem; à l'academie royale, Hercule rendant Alceste à son époux: mais son chef-d'œuvre est dans la sacristie des Petits-Pères, & représente la translation des reliques de Saint Augustin. Il est mort en 1761, âgé de quatre-vingt onze ans.

(301) Paul Farinato, de l'école Vénitienne; est né à Vérone, on ne fait en quelle année: on ignore également celle de sa mort. Il dessinoit d'un grand caractère, mais avec beaucoup d'incorrection, faisoit de belles têtes & les coëffoit avec goût, avoit uno manière large: mais étoit sujet à tomber dans une couleur bise & sans effet.

(302) Donato Creti, de l'école Lombardo, né à Cremonne en 1671, avoit un genre facile & passa pour un des bons peintres de son temps. Il drapoit bien, quoiqu'il peignît ses draperies

draperies avec un peu de sécheresse; il étoit fin dessinateur; mais sa couleur étoit foible, & l'on préfère ses grisailles à ses tableaux coloriés. Il est mort en 1742, âgé de soixante-onze ans.

(303) Rosa Alba Carriera, qu'on nomme *Rosalba*, de l'école Vénitienne, naquit à Venise en 1672, peignit d'abord à l'huile, s'attacha ensuite à la miniature & surtout au pastel. C'est dans ces genres qu'elle s'est fait une très grande réputation pour le portrait, & pour des têtes de fantaisie très agréables & d'une couleur fraîche. Elle a séjourné longtemps à Paris & a donné pour morceau de réception à l'Académie royale un pastel représentant une muse.

» Plusieurs dames, dit M. Cochin, s'étoient » déjà rendu célèbres dans les arts; mais on » peut dire qu'à l'exception d'Elisabeth Sirani, » de Bologne, l'admiration qu'on leur accordoit étoit accompagnée de quelqu'indulgence, & fondée plutôt sur la rareté » de leurs succès que sur l'excellence de » leurs talens. Privées de la liberté d'étudier » la nature nue comme le sont les hommes, » on n'est pas en droit d'exiger d'elles un » savoir aussi étendu dans des arts où cette » étude est d'une nécessité indispensable. » Rosalba s'étant attachée aux talens du pastel » & de la miniature, les a portés à un si » haut degré de mérite, que non seulement » les hommes les plus célèbres dans ces deux » genres ne l'ont point surpassée, mais même » qu'il en est bien peu qui puissent lui être » comparés. L'extrême correction & la science » profonde du dessin n'étant pas aussi absolument essentielles dans ces genres, que dans » celui de l'histoire, elle a atteint le but » qu'on peut s'y proposer par la beauté de » sa couleur. La pureté & la fraîcheur des » tons qu'elle a su employer dans son coloris, » sont admirables, & la belle facilité, aussi » bien que la largeur de sa manière, l'ont » égalée au plus grands maîtres. Elle cherchoit sa récréation dans la musique & touchoit très bien du clavesin. Ses talens lui procurerent une fortune considérable. Elle est morte à Venise en 1757, âgée de quatre-vingt-cinq ans.

Wagner a gravé le portrait de cette fille célèbre peint par elle même. J. Smith a gravé d'après elle, en manière noire, le printemps & l'innocence.

(304) Claude Gillot, de l'école Françoise, né à Langres en 1673, n'eut point de succès dans l'histoire, & en eut beaucoup dans les sujets grotesques. Il doit sur-tout sa réputation à ses petits dessins, agréablement bizarres, qu'il a gravés d'une pointe très-spirituelle. Il est mort en 1722, âgé de quarante-neuf ans.

On estime justement les estampes qu'il a faites pour les fables de la Motte.

(305) Jean-Pierre Zanotti, de l'école Lombarde, né à Paris en 1674, mais mené à Bologne après ses études de la langue latine, fut élève de Pasinelli, peintre bolonois, agréable coloriste & habile dans la composition. Zanotti acquit une couleur fraiche, un pinceau moëlleux, une bonne intelligence du clair-obscur. On loue son tableau de Saint-Thomas dans la paroisse dédiée à cet apôtre, à Bologne. Il s'est aussi distingué dans la poésie, a fait une tragédie de Didon, & a été de plusieurs académies littéraires. On ignore l'année de sa mort: on sait seulement qu'il est parvenu à un âge avancé.

(306) Thierry Valkenburg, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1675, fut élève de Jean Weeninx. Il a fait le portrait, mais sa réputation est fondée sur ses tableaux de nature morte, qui sont très-recherchés & portés à un très-haut prix. Quoiqu'il ne soit pas parvenu à la vieillesse, ses derniers ouvrages sont bien plus foibles que ceux de son bon temps. Il est mort d'apoplexie en 1721, à l'âge de quarante-six ans.

(307) Jean-Antoine Pellegrini, de l'école Vénitienne, né à Venise en 1675, peignoit bien & d'une grande manière, avoit un pinceau large & facile & beaucoup de goût. Il entendoit la grande machine de la composition & faisoit bien le paysage. A force d'étendre ses masses de lumières, il étoit sujet à détruire le relief. Ses bons ouvrages sont biens dessinés. Il est mort à Venise en 1741, à l'âge de soixante & six ans.

(308) Pierre-Jacques Cazes, de l'école Françoise, né en 1676, fut élève de Bon Boullongne. Quand il parut, la peinture étoit dans un état de décadence, & il lui fut aisé de se faire une réputation supérieure à ses talens: ou plutôt il n'eut pas la peine de la faire, on s'empressa de la lui accorder pour abbaisser celle de le Moyne qui lui étoit bien supérieur. C'étoit un de ces artistes qui possèdent assez bien leur profession pour mériter des éloges modérés, & qui ont de la facilité à produire de ces ouvrages sans caractère, qui donnent peu de prise à la critique. On peut voir de lui l'Hémorroïsse à Notre-Dame, & beaucoup de tableaux dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés. Il est mort en 1754, âgé de soixante & dix-huit ans.

(309) Robert Tournieres, de l'école Françoise, né à Caen en 1676, fit le portrait avec assez de succès pour être reçu de l'académie royale. Il se fit ensuite recevoir de la même académie en qualité de peintre d'histoire, sur un petit tableau représentant un effet de nuit. *Voilà*, dit Jouvenet, *un homme que nous venons de recevoir pour un bout de chandelle*. Il est mort en 1752, âgé de soixante & dix-sept ans.

(310) Jacques Tornhill, de l'école Angloise, né dans le comté de Dorset en 1676, étoit fils d'un gentilhomme qui se ruina par ses profusions. Jacques, obligé de se faire un état pour subsister, prit à Londres les leçons d'un peintre médiocre, se forma surtout par les ouvrages des bons maîtres qu'il parvint à rassembler, & par un voyage en France & en Hollande. Les grandes compositions qu'il a exécutées à l'église de Saint-Paul de Londres, au château d'Hamptoncourt, à l'hôpital de Grécenwick, sont des preuves de son génie : les vices de son dessin & de sa couleur peuvent être attribués aux défauts de son éducation pittoresque. Il est mort en 1732, âgé de cinquante-six ans.

(311) Jean Raoux, de l'école Françoise, né à Montpellier en 1677, fut élève de Bon-Boullogne, remporta le premier prix de l'école, & fit le voyage d'Italie avec la pension du roi. Quoique ses études eussent été dirigées vers le genre de l'histoire, & que ce fût pour ce genre qu'il eût été reçu de l'académie royale, il crut sentir que le génie lui manquoit, & il se borna sagement aux sujets de fantaisie & au portrait. Il avoit le bon goût qui accompagne la simplicité. Son dessin, un peu rond, convenoit bien aux figures de femmes ; sa couleur étoit suave, peut-être un peu trop caressée, il rendoit bien les reflets des étoffes soyeuses. La nature ne l'avoit destiné qu'à représenter des objets agréables. Il est mort à Paris en 1734, âgé de cinquante-sept ans.

J. Daullé a gravé d'après lui le repos de Vénus, & les Graces au bain; Beauvarlet, le rendez-vous agréable & Télemaque dans l'isle de Calypso; Nic. Dupuis, un concert.

(312) Jacob Amigoni, de l'école Vénitienne, ne tient pas de la couleur vigoureuse de cette école qui étoit alors dégénérée. Sa couleur est fade & doucereuse, quelquefois jaunâtre, quelquefois tombant dans la farine. Il étoit assez bon dessinateur, & dans ses meilleurs ouvrages, son pinceau étoit assez moelleux. S'il n'avoit fait que ceux que j'ai vus, il ne mériteroit pas une place dans ce dictionnaire ; mais il a eu de la réputation en Italie, en Allemagne, en Espagne ; & il faut croire que l'estime qu'il obtenoit étoit appuyée sur quelques titres. Il est mort à Madrid en 1754.

Wagner a gravé plusieurs estampes d'après ce peintre.

(313) Kornraet Roepel, de l'école Hollandaise, né à la Haye en 1678, fut élève de Netscher qui le destinoit au genre du portrait : la foiblesse de sa santé, peut-être même celle de ses dispositions, l'empêcherent de faire aucuns progrès. Ses parens l'emmenerent à la campagne pour essayer d'y rétablir son tempérament : là il vit des fleurs, il essaya de les copier, il réussit; il reconnut que c'étoit le genre dans lequel la nature lui avoit destiné des succès ; & il en eut de très-grands, parce qu'il sut se contenter de son partage. Sa vie se passa en quelque sorte dans un jardin qu'il cultivoit, dont il faisoit les objets de ses études, & qui lui procuroit une moisson de profits & de gloire. En respirant un air pur, il fortifia sa poitrine, & cet homme que ses parens avoient craint de ne pouvoir élever, ne mourut qu'en 1748, à l'âge de soixante-neuf ans.

(314) Sebastien Conca, de l'école Napolitaine, né à Gaëte en 1679, fut élève de Solimene. Il vint à Rome, & y jouit de la première réputation. Clément XI le choisit pour décorer de peintures à fresque & à l'huile l'église de Saint-Clément. Le succès de cet ouvrage lui procura toutes les grandes entreprises qui se firent à Rome de son temps. Sa renommée ne resta pas renfermée dans l'Italie, & les étrangers disputèrent aux Italiens l'avantage d'exercer son pinceau. Il entendoit bien les grandes compositions & les distribuoit avec sagesse. Il dessinoit bien, avoit un beau pinceau, une passable intelligence du clair-obscur, & de l'art de draper : mais pour vouloir être agréable, il tomboit dans le joli, & n'étoit que mesquin : on voit qu'il a cherché le grand, mais que lui-même étoit petit. Son coloris a la prétention d'être brillant & il est maniéré, il sent l'éventail. Il parut un grand artiste parce que l'art étoit lui-même dans sa décadence, & il ne fit qu'en accélérer la ruine à Rome. Il apporta dans cette ville, dit Mengs, la manière de Solimene & des principes moins bons que faciles, qui firent tomber tout à fait la peinture. Cet artiste est mort à Naples en 1764, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Jacques Frey a gravé d'après ce peintre, la Vierge apparoissant à Saint-Philippe de Néri ; la

Vierge donnant le scapulaire à Saint-Simon Stock.

(315) François de Troy, de l'école Françoise, fils de Nicolas de Troy, peintre de l'hôtel-de-ville de Toulouse, naquit en cette ville en 1645. Il fut envoyé de bonne heure à Paris, dirigea d'abord ses études vers le genre de l'histoire dans l'école de Loir, entra ensuite dans celle de le Fevre & se consacra dès lors au portrait. Il fut cependant reçu de l'académie royale en qualité de peintre d'histoire : son tableau de réception représente Mercure coupant la tête d'Argus. Sans comparer de Troy au Titien, à Van-Dyck, on ne peut disconvenir qu'il n'ait été l'un des fort bons peintres de portraits de l'école Françoise, & qu'il n'ait traité avec beaucoup de talent le portrait historié. C'étoit un peintre chéri des femmes, parce qu'il avoit coutume de les représenter en déesses, & de donner même aux laides un caractère de beauté, en conservant cependant assez de leur physionomie pour qu'on pût les reconnoître. On voit de lui deux grands tableaux à l'hôtel-de-ville : on en voit un aussi dans l'église de Sainte-Genevieve, & il est assez voisin de ceux de Largilliere & de Rigaud, pour qu'on puisse aisément comparer entre eux ces trois artistes. De Troy paroit inférieur aux deux autres; mais on peut, sans honte céder la victoire à de tels rivaux. Il est mort à Paris en 1730, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Jean-François de Troy, fils & élève de François, naquit à Paris en 1680. Il passa neuf ans en Italie à étudier les grands maîtres sans adopter leur goût, & revint jouir en France d'une très-grande réputation. Il eut tous les honneurs accadémiques, fut nommé directeur de l'académie de Rome, & décoré de l'ordre de Saint-Michel. Ce n'étoit pas un homme ordinaire, mais c'étoit un de ces hommes dont le talent & les succès peuvent être nuisibles à une école. Son dessin avoit peu de caractère & de correction, sa couleur étoit agréable, les agencemens de ses compositions avoient de la grandeur; mais c'étoit une grandeur théatrale. Ses tableaux représentent moins des scenes historiques que des scenes d'opéras : un excès de richesse regne dans ses parures & ses décorations; les attitudes de ses figures manquent souvent de la justesse que pourroient même avoir de bons acteurs. Ses expressions sont foibles & triviales; ses têtes n'ont ni le caractère du grand, ni celui du beau. Enfin il est plutôt un brillant décorateur qu'un vrai peintre d'histoire. Tout le monde connoît son histoire d'Esther, & sa conquête de la toison d'or, sujets exécutés en tapisserie aux Gobelins. Il est mort à Rome, en 1752, à l'âge de soixante & douze ans, lorsqu'il se préparoit à revenir en France.

J. Beauvarlet a gravé d'après de Troy, Esther devant Assuérus, & Esther couronnée par Assuérus; J. Ch. le Vasseur, la punition d'Actéon.

(316) Jean Grimoux, de l'école Allemande, né à Romont, Canton de Fribourg en 1680, n'eut point de maître, & devint un peintre fort estimable, en copiant des tableaux de Van-Dyck & de Rembrandt dans le magasin d'un brocanteur. Il se fit une manière particulière, qui tient cependant, à quelques égards, de celle de Rembrandt, & il n'avoit pas l'humeur moins bizarre que ce grand peintre. Avec un grand talent pour le portrait, il en fit peu, parce qu'il se rendoit inaccessible à ceux qui auroient pu lui en demander. La plupart de ses tableaux représentent des femmes en buste ou à mi-corps, ajustées & coëffées d'une façon singulière, mais pittoresque. Ses têtes & ses attitudes sont agréables, sa couleur est belle & vigoureuse, tellement fondue, qu'on croit la voir à travers une vapeur; ses masses sont larges & d'un grand effet. Il est mort à Paris vers 1740, âgé d'environ soixante ans.

(317) Jean van Huysum, de l'école Hollandoise, naquit à Amsterdam en 1682, de Juste van Huysum, qui étoit moins un peintre qu'un ouvrier tenant manufacture de tableaux. Ce fut dans cette boutique que Jean se forma au métier de la peinture : ses dispositions naturelles & l'aspect de la nature lui en firent trouver l'art. Ce fut les fleurs qu'il prit surtout pour objet de ses imitations, & quelques tableaux de Mignon lui indiquèrent d'abord la manière de les imiter : mais il surpassa le maître qui lui avoit fourni les exemples; il sembla même égaler ses modèles, & quelques-uns de ses admirateurs ont prétendu qu'il en avoit surpassé la fraîcheur : il ne tarda pas à voir payer ses tableaux douze cens florins de Hollande, & ce prix fut bientôt augmenté.

Les amateurs du fini très-précieux, & c'est le très-grand nombre, mettent Van Huysum au-dessus de tous les peintres de fleurs. Ceux qui aiment dans les ouvrages de l'art une touche facile & légère; qui préfèrent le sentiment à la patience, jointe même à la plus grande intelligence; qui trouvent que la vérité acquiert un nouveau prix, quand on apperçoit qu'elle a couté peu de peine à trouver, conservent le premier rang à Baptiste; mais le nombre en est peu considérable, il est entièrement composé de peintres. Le soin que donnoit Van Huysum à choisir les couleurs les plus éclatantes & les plus solides, à les

préparer, à épurer les huiles, contribue beaucoup à la brillante fraîcheur de ses ouvrages. Cela ne diminue point son mérite; le choix des matériaux fait partie de l'art : mais s'il est vrai qu'il ait cherché à faire un secret de ses procédés, c'est une sorte de charlatanisme indigne de ses talens.

» L'impression en blanc de ses panneaux ou » de ses toiles étoit préparée, dit M. Descamps, » avec le plus grand soin, & avec une pureté » qui lui ôtoit la crainte de les voir pousser, » ou détruire les couleurs qu'il y appliquoit » avec bien de la légèreté. Il glaçoit tout, » excepté les clairs, sans excepter même les » blancs, jusqu'à ce qu'il eût trouvé le ton : » c'étoit par-dessus cette préparation qu'il ter- » minoit les formes, les lumières, les ombres, » les reflets. Tout est traité avec précision, » sans négligence, mais sans sécheresse. Le » duvet, le poli, le velouté, la transparence, » & l'éclat le plus vrai & le plus brillant, » se trouvent avec cette touche que la nature » indique; & qui n'est due ni à la manière » ni au hazard. Les vases qu'il savoit habile- » ment placer, & dans lesquels il posoit ses » fleurs, sont encore d'après nature. Les bas- » reliefs, aussi finis que le reste, sont la plu- » part bien composés & d'une harmonie sa- » vante. Il avoit l'adresse de former les grouppes » en sorte que les fleurs les plus éclatantes » occupoient le centre, & il se servoit de la » couleur propre de chaque fleur pour con- » duire la dégradation depuis le centre jus- » qu'à l'extrémité du grouppe. Des nids d'oi- » seaux, leurs œufs, les plumes, les insectes, » les papillons, les gouttes d'eau, tout est » rendu avec la plus grande vérité, & fait la » plus parfaite illusion.

» Après cet éloge, qu'il nous soit permis » de dire que les fruits nous ont paru quel- » quefois tenir de l'ivoire ou de la cire : une » touche plus sûre auroit annoncé plus d'art.

» Nous avons parlé de Van-Huysum comme » du premier peintre de fleurs : il nous reste » à le faire connoitre comme bon paysagiste. » Ses paysages sont bien composés. Sans avoir » vu Rome, il employe souvent les vues des » antiques ruines de cette ville. On y trouve » une couleur excellente; chaque arbre a une » touche propre pour son feuillé : les plantes, » les différens plans, sont tous disposés avec » jugement & goût. Les figures, bien » dessinées dans le goût de Lairesse, sont très- » finies & touchées avec esprit. Il sembleroit » qu'il eût copié la nature dans un pays chaud; » les ciels, les lointains, les montagnes, les » vallées & le feuillage caractérisent un climat » tel que l'Italie. Les curieux les recherchent » en Hollande, & les payent fort cher ».

Ses tableaux de fleurs les plus recherchés sont ceux dont les fonds sont clairs, ou encore ceux dont les fonds sont bruns, sans être noirs.

Cet artiste est mort en 1749, âgé de soixante & dix-sept ans.

Jacques van Huysum, frère de Jean, a copié ses tableaux d'une manière trompeuse. Il a peint aussi des originaux dans le même genre qui sont fort recherchés & portés à un très-haut prix.

(318) Jean-Baptiste Piazzetta, de l'école Vénitienne, né à Venise en 1682, doit être regardé comme un élève de l'école Lombarde, & se forma principalement sur les ouvrages des Carraches & du Guerchin. Il entendoit bien les agencemens des grandes compositions, n'étoit pas toujours correct de dessin, & étoit maniéré dans les mouvemens & dans la couleur. Il avoit d'ailleurs cet agrément que l'on confond trop aisément avec la grace, & peignoit d'un pinceau large, ferme & moëlleux. Il est mort à Venise, en 1754, âgé de soixante & douze ans. Il entendoit bien le plafond.

M. Pitteri a gravé, d'après Piazzetta, S. Jean, S. Thomas, un Christ mort sur la croix; F. Bartholozzi, trois saints de l'Ordre de S. Dominique, en extase.

(319) Jean Van Breda, de l'école Flamande, naquit à Anvers, en 1683, d'Alexandre Van Breda, bon paysagiste, qui a eu le talent de bien représenter des vues d'Italie, des places publiques, des marchés, des foires. Le fils a surpassé le père, & a beaucoup approché de Breughel de Velours & de Wouvermans. Sa réputation & le prix de ses tableaux ne font qu'augmenter. Il est mort en 1750, âgé de soixante & sept ans.

(320) Antoine Watteau, de l'école Françoise, né à Valenciennes, en 1684, eut Gillot pour dernier maître. Il se destinoit au genre de l'histoire, & remporta même le premier prix à l'Académie Royale. S'il avoit suivi cette carrière, il n'eût eu vraisemblablement que le mérite vulgaire de ce qu'on appelle un bon peintre; il s'ouvrit une carrière nouvelle, traita les sujets galants dans un goût qui n'étoit qu'à lui, fit des imitateurs, & n'eut pas de rivaux. Ses figures, finement dessinées, ont du mouvement, de la souplesse, & la naïveté de la nature. Son coloris plein de fraîcheur rend bien la mollesse des chairs, le brillant des etoffes, la verdure du paysage. Ses compositions ont beaucoup d'art, mais cet art est toujours caché, & ne semble que l'expression fidele de la nature. Ses arbres sont légers & bien feuillés, ses ciels suaves, & faits avec facilité : l'architecture dont il a souvent orné ses tableaux est de bon goût & bien

entendue. Ses sujets les plus ordinaires, sont des fêtes champêtres ou des scènes théâtrales : les vêtemens, les ajustemens, les coëffures sont toujours pittoresques. Il étudioit partout, à la campagne, au spectacle, dans les promenades ; il traçoit tout ce qui lui sembloit piquant, & ces études lui ont servi à répandre sur ses ouvrages la vérité qui en fait le prix. Il a oui quelque temps, mais fort innocemment, au genre de l'histoire, parce que les amateurs, même hors de France, ne vouloient plus avoir que des ouvrages dans le goût de Watteau. Il est mort à Nogent, près de Paris, en 1721, à l'âge de trente sept ans.

L'œuvre gravée de Watteau, est très considérable. Les meilleurs graveurs de son temps n'étoient guère occupés qu'à reproduire ses ouvrages. Entre un si grand nombre de morceaux nous ne citerons que l'Isle enchantée, gravée par le Bas, la mariée de Village, par C. N. Cochin, l'embarquement pour Cythère, par N. Tardieu.

(321) Balthazar Denner, de l'école Allemande, né à Hambourg, en 1685, n'eut que de mauvais maîtres, fut placé par ses parens dans des maisons de commerce, & ne put donner longtems à la peinture que quelques instans de loisir : ce n'est pas un peintre qu'on doive imiter, mais il doit être cité par l'extrême soin qu'il donnoit aux têtes; on y voit jusqu'au pores de la peau, on y compte jusqu'aux plus foibles plis de son tissu, il a même peint quelquefois dans la pupille de l'œil, les objets qui s'y miroient : & ce soin minutieux n'empêche pas qu'à une distance convenable, ses têtes ne produisent l'effet qu'elles doivent faire. La touche en est juste, la couleur sans manière, l'expression vraie. Dans les autres parties, le dessin est très foible, les plis des draperies, sans forme & sans vérité, la composition sans goût & sans choix. Cet artiste patient, est mort en 1747, âgé de soixante & deux ans.

(322) Jean-Marc Nattier, de l'école Françoise, né à Paris en 1685, fut reçu de l'académie royale comme peintre d'histoire, & se consacra au portrait : il plût surtout aux femmes qu'il transformoit en nymphes, en déesses, & qu'il embellissoit. C'est d'après ses dessins qu'a été gravée la galerie de Luxembourg, peinte par Rubens. Il est mort en 1776, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(323) Jean-Baptiste Oudry, de l'école Françoise, né à Paris en 1686, fut élève de Largillière, qui lui donna d'excellens principes de couleur, & l'exerça dans tous les genres : c'est peut-être ainsi que devroit toujours être dirigée l'éducation pittoresque. Il n'est aucun genre que le peintre d'histoire ne doive bien posséder ; & l'artiste qui se consacre à un genre particulier, se félicitera toujours de s'être exercé dans un genre supérieur. C'est ce qu'entendoit Wateau, quand il disoit qu'il faut un peu jouer de la flute pour bien jouer du tambour. Oudry fut d'abord très-occupé à faire le portrait, mais sans abandonner l'histoire pour laquelle il fut agréé, & reçu de l'académie royale. On voit de lui une nativité & un saint-Gille, dans l'église de S. Leu, & une adoration des Mages dans la salle du chapitre de S. Martin-des-Champs ; mais il se livra ensuite à peindre les animaux, & c'est dans ce genre qu'il s'est fait une très-grande réputation. Il savoit, par la touche & par la couleur, donner à tous les objets leur véritable caractère. Toutes les maisons royales sont ornées de ses ouvrages, & il a beaucoup travaillé pour les particuliers & les étrangers. Il peignoit bien le paysage, & il campoit sous une tente pour en faire les études d'après nature. Il est mort en 1755, âgé de soixante & dix ans.

Entre le grand nombre de tableaux du Roi, ouvrages de ce peintre, on en distingue un capital. Louis XV y est représenté à cheval, au milieu de douze seigneurs de sa cour & de plusieurs officiers; tous les portraits sont très-ressemblans; les chevaux, les chiens sont eux-mêmes des portraits de chevaux des écuries du Roi, de chiens de sa meute. Oudry est représenté lui-même dans un coin du tableau, faisant un dessin de la chasse.

On a beaucoup gravé d'après Oudry. La collection des estampes des fables de la Fontaine suffiroit pour donner une juste idée de son talent.

(324) Antoine Canale, de l'école Vénitienne, né en 1687, se livra au genre du paysage, qu'il étudia d'après nature, & qu'il traita d'une manière vague & légère. Ses ouvrages respirent la facilité : ils sont faits de peu de chose, & produisent un effet très-juste. Il est mort en 1768, âgé de quatre-vingt-un ans.

(325) François le Moine, de l'école Françoise, né à Paris en 1688, de parens fort pauvres, fut élève de Galloche. Quoiqu'il eût remporté le premier prix de l'académie royale, il ne fut point envoyé à Rome, parce que le malheur des temps empêcha de nommer des pensionnaires. Il fit dans la suite le voyage d'Italie, mais en courant, dans l'espace de six mois, & lorsqu'il étoit déja formé. Il ne put que voir, & n'eut le temps de rien étudier.

Le Moine devoit faire révolution dans l'é-

cole Françoise. Il étoit porté au grand, peut-être encore plus par ambition que par génie; & s'il n'avoit pas le sentiment de ce qui constitue le grand dans la nature humaine, il avoit bien l'intelligence de ce qu'on appelle le grand dans la machine. Il étoit gracieux sans chercher comme Coypel, la grimace, la minauderie qui veut imiter la grace; ses conceptions, ses ordonnances, ses attitudes avoient du naturel, de la vérité. Il ne tomboit pas dans les attitudes théâtrales, comme de Troy; il ne cherchoit pas non plus, comme ce peintre, la richesse dans la magnificence affectée des vêtemens & des accessoires; il la plaçoit dans l'ordonnance, disposoit industrieusement les grouppes, & varioit sans affectation les mouvemens de toutes les figures. Enfin, il entendoit très-bien la machine pittoresque, & c'est un des grands moyens de réussir, parce qu'il est peu de bons juges des parties plus savantes de l'art.

Le Moine ne peut être placé dans la classe des grands coloristes; mais il avoit des parties de couleur qui devoient le conduire au succès; de la fraîcheur, des tons suaves, un agrément général, effet de l'harmonie, une heureuse cadence dans la distribution des ombres & des couleurs. Il peignoit avec assez de peine, & étoit lent dans l'exécution: mais il avoit l'adresse de revenir sur son ouvrage, & d'y donner l'apparence de la facilité. Si ses dessous étoient peinés, il les couvroit & ne laissoit plus voir que la grace du pinceau; ruse permise & même recommandable; car l'artiste curieux de sa réputation ne doit négliger aucun moyen de plaire, & le sentiment d'un travail pénible déplaît toujours.

Ses ouvrages ont de l'ame & du feu. S'il étoit mou & incorrect dans le dessin, s'il connoissoit trop peu la finesse des attaches, si presque toujours on peut lui reprocher un peu de manière dans les formes, il plaisoit par un sentiment de chair, & par cette morbidesse qui charme le grand nombre des spectateurs, bien plus qu'une savante & profonde étude.

Il donnoit plutôt du gracieux que de la grace à ses têtes de femmes, & n'avoit pas le sentiment de la vraie beauté; mais il plaisoit sans elle, ce qui, par des raisons physiques, est moins difficile en France que dans plusieurs autres pays. Comme la beauté des têtes y est rare dans la nature, on est convenu d'y prendre pour elle une gentillesse de convention. Ses têtes d'hommes manquent de caractère; & en général, il n'étoit propre à aucune des parties de l'art qui exigent de la fermeté. Il n'atteignoit pas à la noblesse dans les figures, & n'avoit que celle de la composition. Ses draperies sont comme tout le reste, plutôt agréables que d'un grand goût.

Il chercha les grandes entreprises, & parvint à s'en procurer. Il fit, à très bas prix, le plafond du chœur des Jacobins de la rue du Bacq; il peignit d'une fresque vigoureuse celui de la chapelle de la Vierge, à la paroisse S. Sulpice; mais son plafond du sallon d'Hercule, à Versailles, est la plus vaste composition qui existe en Europe, puisqu'elle porte 64 pieds de long, sur 54 de large, & huit pieds & demi de renfoncement, sans être interrompue par aucun corps d'architecture vraie ou supposée. Le nombre des figures est de cent quarante deux. Cet ouvrage, tout entier de la main du maître, a été peint à l'huile, sur toiles marouflées, en quatre années.

Le Moine répandoit trop d'éclat, & cherchoit trop ouvertement la gloire pour ne pas exciter la haine de ceux qui avoient la vanité de se croire ses rivaux. Tendre fils, maître doux & complaisant pour ses élèves, mais homme passionné, il n'eut pas l'adresse de cacher la haine qu'il rendoit à ses ennemis, & ne fit que les aigrir davantage. On fit à Cazes une grande réputation qui est oubliée, parce qu'on vouloit opposer une réputation factice à celle de le Moine. On ferma les yeux sur les brillantes qualités pittoresques du dernier, pour ne s'attacher qu'à ses nombreux défauts: le Cortone de la France ne recueillit que des mépris de la part des artistes. Il crut que son mérite étoit méconnu, parce qu'il étoit en effet trop bien senti par ses envieux, qui cherchoient à le ravaler; il se crut mal récompensé de son sallon d'Hercule; il comparoit les honneurs dont le Brun avoit été comblé, avec le peu de distinction qu'on lui marquoit; il crut même ses ennemis assez puissans pour lui ravir la liberté. Son esprit s'aliéna, & un matin que M. Berger, qui l'aimoit, & qui l'avoit conduit à Rome, venoit le chercher pour le mener à la campagne, où il espéroit le faire traiter, il crut qu'on venoit l'arrêter pour le conduire en prison, se frappa de neuf coups d'épée, eut encore la force d'ouvrir sa porte, & tomba mort aux pieds de son ami. Cet évènement arriva en 1737: le Moine avoit alors quarante-neuf ans, & étoit revêtu depuis dix mois, de la place de premier peintre du Roi. On regarde comme son chef-d'œuvre la fuite en Egypte, tableau qu'il fit pour les religieuses de l'Assomption. On y joint encore une femme entrant au bain, qu'il commença à Bologne, qu'il continua à Venise, & qu'il finit à Rome. Son morceau de réception à l'Académie Royale, représentant Hercule & Cacus, n'est pas le plus beau de ses ouvrages; mais il est peut être le moins incorrect.

Cars a gravé d'après ce Peintre, Hercule & Omphale, la femme descendant au bain, le Tems qui enleve la Vérité, Hercule &

Cacus, & le tableau ovale du sallon Paix à Versailles, &c.

(326) François-Paul Ferg, de l'Ecole Allemande, né à Vienne en Autriche en 1689, représentoit, dit M. Descamps, » comme Berghem & Wouvermans, les fêtes champêtres, » le travaux des Villageois. Il ornoit ses paysagea, de ruines & d'architecture du meilleur choix : la pierre & le marbre étoient » distinctement imités, sans sécheresse & sans » froideur. Son goût de colorier, dans ses » premieres années, tenoit de la vigueur & » de la force des maîtres d'Italie. Il ne fit » ensuite que consulter la nature, abandonna » le préjugé de l'imitation de maniere, & » ne suivit plus que la maniere qu'inspire la » vérité, qui est plus claire & plus vague. » Sa couleur est bonne, & sa touche facile. » Ses compositions sont d'un homme d'esprit : » chaque figure intéresse dans ses paysages. » Il dessinoit bien, mais ses chevaux n'ont » pas la finesse de ceux de Wouvermans ». Cet artiste estimable, dont les tableaux sont aujourd'hui justement recherchés en Angleterre, est mort de misère à Londres, à l'âge de cinquante & un ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs de ses paysages, & les épreuves en sont recherchées. Vivarès a gravé d'après lui la conversation champêtre. Son portrait qu'il a peint à Dresde, & qui a été gravé par J. F. Bause, prouve qu'il faisoit aussi le portrait.

(327) Nicolas Lancret de l'école Françoise, né à Paris, en 1690, fut élève & imitateur de Watteau, & l'on assure même qu'il lui inspira de la jalousie, quoique cependant il fut loin de l'égaler. Il étoit agréable par ses compositions & son exécution ; il vit ses ouvrages fort recherchés, fut reçu de l'académie royale & mourut en 1747, à l'âge de cinquante sept ans, On a beaucoup gravé d'après lui, lorsque le genre un peu meilleux de ses tableaux étoit à la mode.

(327) Francischello dellé Mura, de l'école Napolitaine; on ignore l'année de sa naissance, le lieu où il vit le jour, & le tems de sa mort : on sait qu'il vivoit encore en 1756. Il étoit élève de Solimene, & fut regardé comme un des meilleurs maîtres de son temps. Il fut mandé par le roi de Sardaigne, pour orner les galeries du palais de ce prince, & quelques eglises de Turin. De retour à Naples, il travailla pour les principales villes d'Italie & pour les souverains étrangers. Il entendoit bien la richesse de la composition & l'enchaînement des grouppes : il ajustoit bien ses figures & leur donnoit de bonnes attitudes ; mais il étoit fort manieré de dessin, & sa couleur sentoit l'éventail ; elle a de l'agrément, mais elle est fausse. Il a peint l'annonciation dans une église de Mantoue. On voit le chocolat de la Vierge qui chauffe dans une caffetiere d'argent : elle a un chat, un perroquet & une belle chaise de velours, à crépines d'or.

(329) Jean-Paul Panini, qu'on appelle souvent *Jean-Paul*, de l'école Lombarde, né à Plaisance, en 1691, très-célèbre peintre de ruines. Il fut élève de Lucatelli, & se forma sur tout par l'étude des monumens de l'ancienne Rome. Il est mort à Florence dans un âge avancé. Fr. Vivarès a gravé d'après lui deux tableaux de ruines romaines, & Madame Lempereur, la pyramide de Cestius.

(330) Jean Restout, de l'école Françoise, né à Rouen en 1692, eut pour père un peintre estimé, mais qui ne vécut pas assez pour faire l'éducation pittoresque de son fils. Le jeune Restout vint à Paris, où il entra dans l'école de Jouvenet son oncle. Il prit la maniere de ce très-habile maître, l'aida dans ses ouvrages, & s'il ne devint pas absolument son égal, il est du moins celui de nos peintres qu'on puisse le mieux lui comparer. Il n'eût pas fait les chefs-d'œuvre de Jouvenet, mais il eût pu quelquefois soutenir avec lui la concurrence. Il étoit plus aimable de couleur, plus capable de se plier à traiter des sujets gracieux. On peut voir dans les salles de l'académie, son morceau de réception qui représente Aréthuse fuyant dans les bras de Diane la poursuite d'Alphée ; à Saint-Martin des Champs, Saint-Paul imposant les mains a Ananie, & le miracle de la piscine, plusieurs Tableaux à Saint-Germain-des-Prez, & le plafond de la Bibliothèque de Sainte-Genevieve. Il est mort à Paris en 1768, âgé de soixante & dix-sept ans.

Drevet a gravé d'après ce peintre, Jésus-Christ réconforté par les Anges ; & C. N. Cochin pere, Laban s'excusant à Jacob de lui donner Lia, au lieu de Rachel.

(331) Jean-Baptiste Tiepolo, de l'école Vénitienne, né en 1693, avoit un genie heureux pour la composition, un grand goût de dessin, quoiqu'avec de la maniere & de l'incorrection ; un pinceau moelleux & facile, de l'esprit dans la touche & une aimable négligence dans l'exécution, un coloris lumineux, qui n'est répréhensible que parce qu'il a trop d'éclat & de beauté ; il a besoin d'être sali par le tems. Ses têtes de femmes sont très-agréables. La plupart des ouvrages de cet Artiste sont des plafonds à fresque. Il est mort à Venise en 1770, âgé de soixante & dix-sept ans.

Son fils a gravé d'après lui, la Vierge apparoissant à Saint-François de Paulo, Sainte Thérèse ravie dans le ciel, une fuite & un repos en Egypte, &c.

(332) CHARLES CORRADO, de l'école Napolitaine, né en 1693, élève maniéré de Solimène, sacrifiant tout, & même la raison, à ce que les modernes appellent la *machine*, faisant consister l'art de peindre dans l'adresse de remplir le champ qui lui étoit proposé, d'imaginer des attitudes tourmentées, de trouver des contrastes & des oppositions de figures, de grouppes & de masses. Il eut beaucoup de réputation, & fut appellé en Espagne, où se trouve le plus grand nombre de ses ouvrages. Il est mort, à Naples en 1768, âgé de soixante & quinze ans.

(333 PIERRE BIANCHI, de l'école Romaine, né à Rome en 1694, étoit persuadé que l'esprit d'un peintre doit être orné par la culture des lettres. Il peignit l'histoire, le portrait, le paysage, les marines, les plantes, les animaux, les fleurs, à fresque, à l'huile, & à gouache. L'estime qu'il obtint, le fit choisir pour peindre un tableau dans la basilique de Saint-Pierre. Il étoit un juge sévère pour lui-même, & il lui arriva souvent de détruire ses ouvrages après les avoir terminés : il disoit qu'ils n'étoient pas dignes de satisfaire ceux qui les avoient demandés, puisqu'ils ne satisfaisoient pas même leur auteur. Il est mort à Rome en 1739, âgé de quarante-cinq ans.

(334) JEAN DE WIT, de l'école Hollandoise, né en 1695, à Amsterdam, est le meilleur peintre d'histoire, que la Hollande ait produit en ce siècle. Il étudia beaucoup Rubens & van-Dyck, copia leurs ouvrages au crayon & au pinceau, & pour se consoler des obstacles qui ne lui permirent pas de voir l'Italie, il rassembla une riche collection de dessins & d'estampes des meilleurs maîtres Italiens, de bas-reliefs, de figures en ronde-bosse, & consulta toujours la nature. Son pinceau étoit facile, sa touche brillante, ses compositions riches, son dessin foible; il ne peut-être surpassé, dit-on, dans l'imitation des bas-reliefs en pierre, en marbre, en bronze, &c. On ajoute que ses rivaux redoutoient ses talens; & ne pouvoient s'empêcher d'aimer sa personne. On ne marque point l'année de sa mort.

(335) LOUIS TOCQUÉ, de l'école Françoise, né en 1695, élève de Bertin, tient un rang honorable entre les peintres de portraits, que la France a comptés en ce siècle. Sa réputation passa jusqu'au fond du nord, & il fut mandé par la cour de Russie pour faire le portrait de l'Impératrice Elisabeth. Il est mort en 1772, âgé de soixante & dix-sept ans.

Nic. Dupuis, a gravé d'après lui, le portrait de M. de Tournehem, J. G. Wille, celui du Marquis de Marigny, & Smith, le portrait en pied de l'impératrice Elisabeth.

(336) JEAN-JÉROME SERVANDONI, de l'école Florentine, né à Florence en 1695, eut pour dernier maître *Jean-Paul Panini*. Son morceau de réception à l'académie royale, prouve qu'il fut un peintre estimable dans le genre des ruines; le portail de Saint-Sulpice rend témoignage à ses talens en architecture; ses spectacles à décorations, dont on n'a pas encore perdu le souvenir, ont montré la fertilité & la richesse de son génie. Ses talens ont été distingués & richement récompensés non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Portugal. En gagnant beaucoup, il a toujours vécu pauvre & endetté. Il est mort à Paris en 1766, âgé de soixante & onze ans. Quelques personnes ont prétendu qu'il étoit François, que son véritable nom étoit *Servan*, & qu'il étoit né dans le pays d'Aunis.

(337) CORNEILLE TROOST, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1697, peignit le portrait, l'histoire & des sujets de la vie privée. Les directeurs de la plupart des compagnies de Hollande & même de Flandre, voulurent avoir leurs portraits de sa main, pour en décorer les salles publiques. Ses petits Tableaux sont très-recherchés : on peut en général leur reprocher d'être trop libres; mais ils sont d'une bonne couleur, d'une touche libre, bien composés & plein d'intérêt. Il est mort en 1758, âgé de cinquante trois ans.

(338) PIERRE SUBLEYRAS, de l'école Françoise, né à Uzès en 1699, fut élève de Rivalz, & avoit déjà fait des ouvrages très-importans à Toulouse, quand il vint se mettre au rang des élèves de l'académie royale de Paris. Il n'étoit déjà pas indigne de prendre place entre les maîtres; dès la seconde année de son séjour en cette ville, il remporta le premier prix. Son tableau représentoit le serpent d'airain, & auroit pu mériter de lui servir de morceau de réception. Il alla à Rome avec la pension du roi, & y resta quand le temps de son pensionnat fut expiré. Il se fit une telle réputation dans cette capitale des arts, où les talens étrangers ne sont pas légérement accueillis, qu'il fût chargé de faire un tableau pour la basilique de Saint-Pierre, & qu'il le vît exécuter en mosaïque de son vivant. Le sujet de Saint-Basile célébrant la messe,

&

& l'Empereur Valens, protecteur des hérétiques, tombant évanoui dans les bras de ses gardes. Différentes villes d'Italie & des princes étrangers, exercèrent les talens de Subleyras, qui mourut à Rome en 1749, âgé de cinquante ans.

On voit de lui, dans les salles de l'académie royale, le portrait du pape Benoit XIV.

Son tableau placé à Saint-Pierre de Rome, a été gravé par D. Cunego. Il a gravé lui-même à l'eau-forte Saint-Bruno, ressuscitant par ses prières un enfant mort.

(339) Joseph Nogari, de l'école Vénitienne, né en 1699, & élève de Balestra, se sentant trop peu de génie, ne crut pas devoir se livrer à l'histoire, & se fit de la réputation par des têtes de caractère qui ont été recherchées & qui se trouvent dans différens cabinets de l'Europe. Elles sont d'un dessin juste, & d'une couleur brillante. Peiroleri en a gravé un grand nombre. Il faisoit aussi le portrait. Il est mort à Venise en 1763, âgé de soixante & quatre ans.

(340) Charles Natoire, de l'école Françoise, né à Nîmes en 1700, eut sur-tout la réputation de bon dessinateur, & contribua à ramener en France le goût de la pureté des formes que des maîtres maniérés avoient fait négliger. Il a été directeur de l'académie de France à Rome, & est mort en cette ville en 1775, âgé de soixante & quinze ans.

Les peintures dont il a décoré la chapelle des enfans trouvés de Paris, & qui sont aujourd'hui fort altérées, ont été gravées par Et. Fessard. Diane & Actéon par Desplaces, Vénus donnant à Enée les armes fabriquées par Vulcain, par J. J. Flipart.

(341) Jean Dumont le Romain, de l'école Françoise, né en 1700, est un de ces artistes dont la réputation n'est guere sortie des limites de l'académie. Il a peu travaillé. Son morceau de réception à l'académie royale, qui représente Hercule & Omphale, n'est pas une belle chose : c'est seulement ce qu'on appelle un ouvrage bien peint. l'Hercule est bas, l'Omphale est loin d'être belle. Il est mort en 1781.

L'Hercule & Omphale a été gravé par S. C. Miger.

(342) Michel-François Dandré Bardon, de l'école Françoise, né en 1700, a fait peu de tableaux, & ne jouiroit guère que d'une réputation concentrée dans l'enceinte de l'académie, s'il n'avoit pas publié son traité de peinture & les costumes des anciens. Il est [illegible] en 1783.

(343) Simon Chardin, de l'école Françoise, né à Paris en 1701, a peint, de la maniere la plus ragoutante & la plus vraie, la nature morte : il ne devoit rien à l'imitation, aux conventions d'aucun artiste, & sembloit avoir inventé l'art. Il a fait aussi de petits tableaux de conversation dont on estime la verité naïve. Il possédoit parfaitement l'art de détacher les uns des autres, par les différentes valeurs des tons, des objets d'une même couleur. Son coloris n'a aucune beaute de convention; il est bon, parce qu'il est une imitation précise de la nature Son pinceau est inimitable. On peut dire que Chardin a été un très-grand peintre dans un petit genre, & que personne n'a mieux possédé que lui le métier de la peinture, quoiqu'il ne l'exerçât de la manière d'aucun autre peintre Il est mort à Paris en 1779, âgé de soixante & dix-huit ans.

(344) Pompeo Battoni, de l'école Florentine, né à Lucques en 1702, est le plus célèbre des peintres que l'Italie ait produits en ce siecle. Ce n'étoit point un artiste très-savant, ni qui eût suppléé au défaut de ses connoissances par de profondes réflexions. Ses ouvrages ne se sentent ni d'une étude assidue de l'antique, ni de celle des ouvrages de Raphaël & des autres grands maîtres de l'Italie: mais la nature l'avoit fait peintre & il avoit suivi l'impulsion de la nature. Il ne manquoit ni de caractère, ni de correction, ni d'agrément; & s'il n'avoit pas de très-grandes conceptions, il savoit du moins bien rendre ce qu'il avoit conçu. Il auroit été dans tous les temps un peintre très-estimable; dans le temps où il vécut, il devoit répandre un grand éclat. Son nom est connu dans toute l'Europe, & partout ses ouvrages sont recherchés. Mengs, plus savant que lui, fut son rival; mais moins favorisé de la nature, s'il jouit d'une réputation plus brillante, il la doit moins, peut-être, à une supériorité réelle qu'aux éloges de Winckelmann. Il auroit été à désirer que Battoni eût eu les connoissances & les pensées de Mengs, ou que Mengs eût eu les qualités naturelles & les talens pittoresques de Battoni. Cet artiste est mort à Rome en 1785, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

(345) Pierre-Charles Trémolliere, de l'école Françoise, né à Chollet en Poitou, en 1703, d'une famille noble, avoit de l'agrément, de la facilité, de la simplicité. Sa vie trop courte ne lui a guere permis de donner que des espérances. Il est mort à Paris en 1739, âgé de trente-six ans.

Son tableau représentant Diane accompagnée de ses Nymphes, a été gravé par Jac. Maillet.

(346) FRANÇOIS BOUCHER, de l'école Françoise, né à Paris en 1704, fut éleve de le Moine. Jamais peintre n'a plus abusé de dispositions brillantes, d'une extrême facilité; jamais artiste n'a témoigné plus ouvertement son mépris pour la vraie beauté, telle qu'elle nous est offerte par la nature choisie, telle qu'elle a été sentie & exprimée par les statuaires de l'ancienne Grece & par Raphaël; jamais aucun n'a excité un engouement plus général. Il entendoit très-bien la machine pittoresque; c'est ce qu'il a prouvé par quelques tableaux, & surtout par des esquisses qui l'ont fait regarder comme un homme de génie: mais le génie de l'art ne consiste pas dans l'agencement d'un sujet; mais dans la manière juste, vraie, profondément sentie dont il est exprimé. Il y a plus de génie dans une figure, dans une tête, quelquefois dans le mouvement d'une main de Raphael, que dans tout le fracas de Luc Giordano, de Romanelli, de Solimene. Il y a plus de génie dans quelques vers de Racine, que dans la pompe & le mouvement exagéré de bien des tragédies modernes. Les tableaux de Boucher prouvent qu'il étoit incapable de donner à ses ouvrages la beauté, l'expression, les reflexions qui étoient nécessaires pour exécuter ses esquisses & en faire des ouvrages de génie. Qu'importe que, dans ses croquis, des figures fussent pittoresquement disposées? Avoit-il, pour les traiter avec génie, l'ame de Raphaël ou celle du Dominiquin?

Mais n'est-il pas du moins le premier des peintres pour le genre pastoral? Dans ce genre même il n'a encore donné que des agencemens à la vérité pleins de goût: il a eu des idées, mais il ne les a pas rendues. Ses bergeres ne sont pas même jolies, ses bergers sont souvent affreux, ses têtes n'ont pas d'expression: ce sont presque toujours des amans, & ils ne savent pas dire qu'ils aiment. Un grand mérite de ses tableaux consiste dans des objets champêtres, jettés, grouppés, dispersés avec beaucoup de goût. Ce sont ses compositions qui ont fait introduire dans la langue des arts le mot *fouilli*: on a dit que ses tableaux avoient un *fouilli* plein de goût, un *fouilli* pittoresque, un *fouilli* charmant. Il a donc surtout la gloire d'avoir été un excellent peintre de *fouilli*. Watteau avoit mis bien autre chose dans ses pastorales.

Boucher a fait le paysage, mais sans consulter la nature. Il est maniéré dans le feuillé, dans la couleur; c'est encore du *fouilli*, mais ce n'est pas de la vérité.

Enfin Boucher étoit un peintre faux & maniéré dans toutes les parties de l'art, absolument étranger au grand, au beau, à l'expressif; possédant bien la machine dans presque toute son étendue, capable de tout indiquer d'une maniere agréable, mais incapable de rien rendre; n'ayant jamais fait que des esquisses, & souvent même que des croquis.

Ce jugement est sans doute bien févère. Quand on voit ses agréables compositions, la manière charmante & spirituelle dont il grouppoit les enfans, la mollesse de ses chairs de femmes, la grace de ses mouvemens, le goût de ses agencemens, le pittoresque de son *fouilli*, on ne sent plus que de l'indulgence pour son aimable libertinage, & l'on partage la foiblesse de ceux qui ont gâté cet artiste. C'étoit un peintre enfant, & cet enfant étoit plein de grace. Il est mort premier peintre du roi, en 1768, âgé de soixante & quatre ans.

L'œuvre gravée d'après lui est très-considérable. Nous nous contenterons de citer le triomphe d'Amphitrite gravé par Muitte, & la villageoise par Soubeyran.

(347) Les VANLOO, de l'école Françoise, mais originaires de Flandre, se sont tous fait un nom distingué dans la peinture.

JACQUES VANLOO, appartient à l'école Hollandoise, puisqu'il naquit à l'Ecluse en 1614, qu'il apprit son art dans son pays, qu'il l'exerça quelque temps à Amsterdam & qu'il ne vint en France qu'avec un talent formé. En Hollande, il avoit peint l'histoire & s'étoit fait de la réputation par sa belle manière de rendre le nud. En France, il se borna à faire le portrait, & celui de Michel Corneille, le père, qu'il donna pour morceau de réception à l'académie royale, rend témoignage à son talent & surtout à la beauté de son coloris. Il est mort en 1670, âgé de cinquante-six ans.

JEAN-BAPTISTE VANLOO, né à Aix en 1684, étoit fils de Louis Vanloo, peintre estimé, & petit-fils de Jacques. Il avoit déja fait des tableaux d'église à Aix & à Toulon; & avoit été déja mandé à Turin pour y représenter la famille Ducale, lorsqu'il fit le voyage de Rome, & entra, en qualité d'élève, dans l'école de Benedetto Lutti, peintre agréable, qui avoit un pinceau frais & moëlleux. Il adopta la manière élégante de son maître; & son dessin tient du goût Italien. On voit de lui à Paris Diane & Endymion dans les salles de l'académie royale, l'entrée de Jesus-Christ dans Jérusalem à St. Martin-des-Champs, Saint-Pierre délivré de prison à Saint Germain-des-Prés. Ces morceaux peuvent faire juger de ses talens pour le genre de l'histoire, mais il s'est plus particulièrement consacré à celui du portrait. Après avoir été long-temps occupé à Londres, il retourna dans sa ville natale, où il est mort en 1745, âgé de soixante & un ans.

L. Cars a gravé d'après ce peintre le portrait de la reine de France, épouse de Louis XV.

CHARLES ANDRE VANLOO, qu'on nomme *Carle*, né à Nice en 1705, étoit frère de Jean-Baptiste; à peine sorti de l'enfance, il entra avec lui dans l'école de Benedetto Lutti. Il prit aussi des leçons de sculpture sous le Gros, & retourna à la peinture quand il eut perdu ce maître. Il avoit un goût sain & un bon style qui fut utile à l'école Françoise, livrée depuis trop long-temps par Coypel & de Troy, à un goût maniéré, théatral, affecté. Il joignoit à cette qualité un dessin agréable, un pinceau moëleux & facile; mais il avoit peu de variété, dans les airs de tête, fort peu d'expression, & ne donnoit pas même à ses figures cet esprit qui semble y suppléer. On reconnoît en lui plutôt de la noblesse qu'un grand caractère, plutôt de l'agrément que de la véritable beauté. Il méritoit une grand estime, on peut même dire que l'école lui doit de la reconnoissance: mais il a été trop loué. On ne craignoit pas de le comparer à Raphaël pour le dessin, au Corrége pour le pinceau, au Titien pour la couleur, & il ne devoit être comparé qu'aux meilleurs peintres récens de l'Italie. Aux éloges outrés qu'on lui prodigua pendant sa vie, ont succédé des critiques trop dures qui le poursuivent après sa mort. Eh! quel des peintres François de son âge pourrions-nous lui préferer? Il n'a qu'un mérite très-inférieur, si on le compare aux maîtres qui ont fleuri dans les temps les plus brillans de l'art; il est un peintre très distingué quand on ne le met en parallele qu'avec ses contemporains. Les tableaux qu'il a faits pour l'église des religieux Augustins, nommés Petits-Pères, sont du nombre de ses plus beaux ouvrages. Son morceau de reception représente Apollon qui fait écorcher Marsyas. Il est mort à Paris, décoré du cordon de Saint-Michel & de la place de premier peintre du roi en 1765, âgé de soixante & un ans. La bonté de son caractère, sa probité ne l'ont pas moins fait regretter que ses talens trop célébrés, mais qui l'élevoient fort au dessus de la classe ordinaire des bons artistes.

Ch. Dupuis a gravé d'après Carle Vanloo le mariage de la Vierge; Nic. Dupuis Enée qui enlève son père Anchise; Salvator Carmona la resurrection; Porporati, Clorinde & Tancrede; S. Ch. Miger, Marsyas écorché par ordre d'Apollon; J. Beauvarlet, la lecture & la conversation espagnoles: Lempereur, Silene.

LOUIS-MICHEL VANLOO, fils de Jean-Baptiste, né à Toulon en 1707, a peint l'histoire avec succès, & a été reçu de l'académie royale sur un tableau représentant Apollon & Daphné; mais il s'est consacré plus particulièrement au portrait. Il fut appellé à Madrid, par Philippe V, en qualité de peintre d'histoire & de portraits, & revint en France après la mort de ce Prince. Paris n'a pas vu sans applaudissement le tableau où ce peintre s'est représenté lui-même avec sa famille, & l'on a jugé que le peintre d'histoire ne se dégradoit pas en traitant ainsi le portrait. Cet artiste est mort à Paris en 1771, âgé de soixante & quatre ans.

S. Ch. Miger a gravé le portrait de Michel Vanloo peint par lui-même & tenant le portrait de son pere.

AMÉDÉE VANLOO, frère de Michel, a passé long-temps à Berlin, & a soutenu l'honneur pittoresque de sa famille. Il a peint le portrait & l'histoire.

(348) VAN GROOT, de l'école Allemande. Nous ignorons le lieu & l'année de sa naissance. C'étoit un peintre d'un grand talent dans le genre des animaux. Il avoit une belle couleur, beaucoup de mouvement, une touche juste & spirituelle. Il vivoit encore à Saint-Petersbourg en 1780.

(349) DE LA TOUR, de l'école Françoise, né vers 1706, est mort plus qu'octogénaire. Il s'est fait dans le portrait au pastel une grand réputation bien méritée. Il donnoit aux portraits cette expression qui seule leur communique la vie, qui seule leur procure une parfaite ressemblance. Il ne travailloit pas facilement, parce qu'il se piquoit d'une grande précision, & ne se contentoit pas de ce qu'on appelle des *à-peu-près*; mais il terminoit ses ouvrages par des touches savantes & un travail ragoutant, qui leur donnoit l'apparence de la plus grand facilité. Il a gâté, dans sa vieillesse, plusieurs de ses meilleurs tableaux, & entre autres, le très-beau portrait de Restout qu'il avoit donné à l'académie pour sa réception. Il faut avouer cependant que, dans ces malheureuses opérations, il partoit d'un grand principe; celui de sacrifier aux têtes tout l'éclat des accessoires. Ce fut par ce principe, qu'il changea le brillant vêtement de soie dont il avoit drapé le portrait de Restout en un simple habit de couleur brune. Son esprit s'égara dans les dernières années de sa vie; mais, dans sa folie, il ne formoit que de grandes idées, & son imagination désordonnée étoit occupée toute entiere d'une cosmogonie bizarre, mais sublime.

G. Fred. Schmidt, ami de la Tour, a gravé le portrait de cet artiste peint par lui-même: Moitte a gravé le portrait de Restout avant qu'il eût été gâté par le peintre.

(350) JOSEPH VERNET, de l'école Françoise, & l'un des peintres qui, dans un genre

inférieur, ont fait honneur à cette école, naquit à Avignon en 1712. Il s'est rendu célèbre par ses marines & par ses paysages composés d'après les vues des campagnes d'Italie. Il a passé un grand nombre d'années à Rome où ses ouvrages, recherchés des étrangers, étoient estimés des Italiens eux-mêmes, qui sembloient le compter au nombre de leurs artistes. Il donnoit à ses paysages, médiocrement variés, le charme de la nature, sans en faire le portrait servile; joignoit à la bonté de l'effet ce qu'on nomme la vérité de la couleur, & animoit ses figures d'un esprit qui fait le cachet de ses ouvrages. Sa réputation le fit appeller en France par Louis XV, pour peindre les vues des ports de mer de ce Royaume; ouvrages ingrats en apparence, comme tous ceux qui mettent des entraves au génie des artistes, mais dans lesquels il sut rendre piquante & pittoresque la plus scrupuleuse précision. Quitte de cette tâche qui lui valut de nouveaux applaudissemens, il revint à son premier genre, & l'on eût dit, en voyant les tableaux qu'il faisoit à Paris, qu'il avoit encore sous les yeux, pour objets de ses études, les mêmes campagnes qui l'avoient autrefois inspiré. Il a travaillé jusqu'aux derniers temps de sa vie, sans que son corps, son esprit, sa gaité, son talent parussent éprouver les atteintes de la vieillesse, & il est mort à Paris, en 1786, âgé de soixante & dix-sept ans.

Le Bas a gravé, d'après ce peintre, les vues des ports de France; Baléchou, trois matines, dont on estime surtout la *tempête;* Aliamet, Flipart, & d'autres graveurs, un grand nombre de tableaux.

(351) Jean-Baptiste-Marie Pierre, de l'école Françoise, né à Paris en 1715, avoit de la fortune, & n'entra dans la carrière de la peinture que par amour pour cet art. Le sentiment de ses richesses l'empêcha peut-être d'étudier avec l'ardeur qu'inspire le besoin; & il avoit reçu de la nature une facilité perfide, bien capable de faire négliger le travail assidu, & qui ne le remplace jamais parfaitement. Il fit de grands progrès, & crut avoir assez fait puisqu'il avoit égalé ses rivaux. A son retour de Rome, il parut avec éclat, & fut mis au nombre des meilleurs peintres vivans. On étoit juste alors. Son plafond de la chapelle de la Vierge à S. Roch, sembla l'élever au dessus de ses contemporains, parce qu'aucun d'eux n'avoit exécuté une si grande machine. (*) Des ouvrages moins considérables soutinrent sa réputation. On y vit de la facilité, un assez bon caractère de dessin, un style qui ne manquoit pas de noblesse, une bonne manière de peindre, une couleur qui n'étoit ni meilleure ni pire que celle de ses rivaux, enfin tout ce qu'alors exigeoit l'école Françoise: on continua d'applaudir. Il quitta les pinceaux dans la force de l'âge, & déja depuis long-temps il ne peignoit plus quand il devint premier peintre du roi & directeur de l'académie. Dans cette place il fit des mécontens, on trouva qu'il l'exerçoit avec faste, avec empire. Les artistes qui croyoient avoir à se plaindre de lui n'en parlèrent que comme d'un artiste méprisable, & persuadèrent les gens du monde qui connoissent peu les ouvrages de l'art, & qui ne prononcent que les jugemens qui leur sont dictés. La vérité est que si Pierre ne doit pas être compté entre les grands maîtres, que s'il eut même de grands defauts, il fut cependant un peintre de beaucoup de mérite, & que sa carrière, qu'il a franchie avec honneur, eût été sans doute plus brillante, si moins de fortune lui avoit imposé la nécessité du travail. Il avoit des manières nobles, de l'esprit, & une teinture suffisante des lettres. Il est mort à Paris en 1789, âgé de soixante & quatorze ans.

(1) Ce plafond a cinquante-six pieds dans un diametre, & quarante-huit dans l'autre: l'élevation de la coupole est de dix-neuf pieds.

Nic. Dupuis a gravé, d'après Pierre, Saint-François, tableau d'une estimable simplicité qui se voit à Saint-Sulpice; L. Lempereur, l'enlevement d'Europe & les forges de Vulcain; J. M. Preisler, une baccanale & Ganymede enlevé.

(352) Antoine-Raphael Mengs, de l'école Allemande, naquit à Aussig, ville de Bohême en 1728. Il fut élève d'Ismaël son père, peintre en miniature & en émail, qui après l'avoir tenu assez long-temps à dessiner, sans régle ni compas, des figures de geométrie, & l'avoir fait ensuite dessiner d'après des plâtres moulés ou copiés sur l'antique & d'après nature, le conduisit de bonne-heure à Rome où il l'astreignit à copier au crayon, les plus beaux restes de l'art des Grecs, la chapelle Sixtine de Michel-Ange, & les loges de Raphaël. C'étoit lui ouvrir la route du grand; mais lui-même contraria la marche qu'il lui avoit fait prendre, en le forçant à peindre des compositions considérables, telles que des tableaux entiers de Raphaël, en miniature & en émail. Ismaël étoit peintre d'Auguste III électeur de Saxe & roi de Pologne; le jeune Raphaël, de retour dans sa patrie, ne tarda pas à recevoir le même honneur, & après un second voyage à Rome, il fut nommé premier peintre de ce souverain. Mais le climat de Dresde étoit contraire à sa santé;

ou plutôt l'amour qu'il avoit conçu pour la capitale des arts, ne lui permettoit pas de trouver ailleurs le bien-être, & lui faisoit regarder comme un état de maladie les déplaisirs de son imagination : il obtint la permission de voir Rome une troisième fois. Bientôt la malheureuse guerre qui livra la Saxe à une puissance ennemie le priva de sa pension de premier peintre, le réduisit à la pauvreté, mais le rendit libre. Il profita de sa liberté pour peindre à fresque un plafond dans l'eglise des Augustins consacrée à Saint Eusebe, & ce morceau, très-mal payé, lui fit une grande réputation. Dans un autre plafond qu'il peignit pour la Villa-Albani, & dans lequel il choisit pour sujet Apollon, Mnémosyne & les muses, il osa se soustraire à l'usage qui, dans ces sortes de peintures, fait prendre le point de vue de bas en haut; pratique qui occasionne des racourcis toujours contraires à la beauté des formes. Il supposa que son ouvrage étoit un tableau attaché au plafond. Ce parti lui attira de grands éloges & de violentes critiques. Il avoit en sa faveur un grand exemple, celui de Raphaël, & ce qui est plus respectable que tous les exemples, le grand principe de chercher & de conserver la beauté qui doit peut-être l'emporter sur tous les autres principes de l'art. Nous l'avons dit ailleurs; nous le répéterons peut-être encore; c'est dans leur développement, & non dans leurs raccourcis, que les formes manifestent leurs beautés.

Appellé à Madrid par Charles III, il y fit un grand nombre d'ouvrages & fut magnifiquement récompensé. L'excès du travail, & quelques dégoûts que l'envie suscite toujours à ceux qui obtiennent de la gloire, le firent tomber dans un état de marasme. Il revint à Rome, jouissant toujours de la pension de premier peintre du roi d'Espagne, prolongea autant qu'il le put son sejour en Italie, & fut obligé de se rendre enfin aux ordres pressans du roi. De nouveaux travaux lui obtinrent sa liberté accompagnée d'une pension. Il se flattoit de jouir enfin du bonheur; mais à peine de retour à Rome, il eut la douleur de perdre son épouse, & le reste de sa vie s'écoula dans la tristesse. Il tomba dans un état d'étisie & mourut en 1779, à l'âge de cinquante & un ans.

C'est au temps qu'il appartient de fixer la réputation de ce célèbre artiste. Ses partisans, à la tête desquels est placé le très-estimable Winckelmann, le mettent à côté de Raphaël, & lui accordent même des parties supérieures. Des artistes d'un esprit cultivé, & dont les talens semblent devoir donner de l'autorité à leurs jugemens, lui assignent un rang honorable entre les peintres célèbres; d'autres, & ce sont encore des artistes, ont même peine à prononcer qu'il eût des talens fort distingués. Il avoit un trop grand nom pour ne pas exciter l'envie; d'ailleurs, c'est un foible de bien des hommes, de vouloir s'opposer à l'éclat des grandes réputations, tant que ceux qui les ont obtenues vivent encore, & même lorsqu'ils ne sont pas depuis longtemps dans le tombeau. Nous n'avons en France qu'un fort petit nombre d'ouvrages de Mengs; on voit bien qu'ils sont de la main d'un fort habile artiste; mais ils ne sont pas capitaux, & peut-on décider, sur quelques pastels, si cet artiste étoit un grand homme? Plusieurs personnes, & je suis du nombre, ont vu quelque temps à Paris un tableau à l'huile de Mengs : il représentoit une vierge, figure entière : ce n'étoit pas un chef-d'œuvre; mais on peut croire aussi que ce n'étoit pas un des bons ouvrages du peintre. Ce que nous pouvons dire, c'est qu'il est vraisemblable que jamais aucun artiste n'a eu sur l'art des principes plus sublimes, & il est bien difficile que la grandeur des principes n'ait pas une influence marquée sur les ouvrages. Sa sagesse a été traitée de froideur par les amateurs des compositions tourmentées; si tous ses ouvrages ont été profondément réfléchis, comme ses écrits peuvent le faire supposer, ils ont dû être généralement mal jugés, parce que l'on considère généralement les ouvrages de l'art sans réflexion. On lui a reproché une petite manière qui se sentoit de sa première application à la miniature; on lui a reproché de la secheresse; & lui-même, dit l'historien de sa vie, s'en est accusé & s'en est corrigé. On a prétendu que, dans plusieurs de ses ouvrages, son fini tenoit de l'émail, & Pompeo Battoni disoit que les tableaux de Mengs pouvoient servir de miroirs. Mais en admettant même qu'il ait eu tous ces défauts, il peut encore rester vrai qu'il ait été un très-grand artiste; parce que des défauts, même considérables, peuvent être effacés par de très-grandes beautés, & parce que ceux qu'on lui reproche ne portent que sur les parties secondaires & manuelles de l'art, & qu'il en a pu posséder les parties spirituelles & capitales. (*) Les défauts des hommes supérieurs servent de consolation à la malignité des contemporains : la postérité les pardonne, & même elle daigne à peine les remarquer; elle ne s'attache qu'aux perfections, dont elle fait les objets de ses études. Tel artiste maltraité de ses contemporains, donne

(1) Il semble qu'on peut s'arrêter sur Mengs au jugement qu'en porte un très-habile peintre, qui le regarde comme un élève intelligent de Raphael, & qui croit que Mengs n'auroit été rien, si Raphaël n'avoit pas existé.

de grandes leçons à ceux qui naissent après lui.

On trouve dans les écrits de Mengs une métaphysique platonique & subtile, qui fait d'abord quelque peine, & en rend la lecture un peu difficile dans quelques parties : on y trouve aussi des idées singulières qu'il pourroit être dangereux d'adopter ; on en trouve d'exclusives qui rétréciroient le cercle de l'art : mais il n'est aucun livre plus capable d'élever l'esprit des artistes, en leur inspirant une sublime idée de leur profession. L'objet s'en aggrandit à leurs yeux, & ils se sentent inspirer l'amour du beau & du grand, qui doivent être toujours le but de leurs travaux. Ils ont appris de leurs maîtres qu'ils avoient à imiter la nature ; ils apprennent de Mengs qu'ils ont à créer une nature plus grande, plus belle encore que celle qui frappe leurs yeux ; ils se sentent appellés à créer une nature divine ; fiers de ce magnifique objet de leur art, ils le révèrent, & craindront de le dégrader par d'humbles productions : ils se révèrent eux-mêmes, & ne produiront que des œuvres dignes de soutenir leur noble fierté. S'il étoit vrai que les ouvrages pittoresques de Mengs ne fussent pas dignes de sa réputation, gardez-vous de les considérer ; mais lisez ses écrits, & soufflez sur la toile le feu divin dont ils vous auront embrâsés.

L'entrevue d'Auguste & de Cléopâtre, par Mengs, est gravée en manière noire. L'histoire écrivant sous la dictée de Janus, tableau du Vatican, & une Vierge tenant l'Enfant-Jésus ont été gravés par Dom. Cunégo : un Saint-Jean & une Madeleine l'ont été par Salvador Carmona.

Une grand nombre d'artistes se croyent en droit de mépriser les peintures antiques déterrées à Herculanum, & il est plus que vraisemblable qu'elles ne sont pas l'ouvrage des grands peintres de l'antiquité, & qu'elles n'ont même été faites que dans un temps où l'art étoit dégénéré chez les anciens. Cependant il y reste de telles empreintes du beau style de l'école Grecque, que Mengs jouissant déja de toute sa réputation, en fit une étude profonde à son second retour de Madrid, & y puisa des leçons qui lui firent changer & aggrandir sa manière. Il avoit autrefois beaucoup étudié Raphaël ; il avoit même copié l'école d'Athènes ; & cependant cet élève du plus grand des peintres modernes, crut devoir le devenir des anciens peintres d'Herculanum. Quelle que soit l'idée qu'on se forme du talent de Mengs, quand il n'auroit même rien fait de mieux que ses deux pastels, représentant l'innocence & le plaisir, qu'on connoît à Paris, on accordera qu'il fut un artiste d'un assez grand mérite, pour que son autorité doive être ici respectable, & elle peut-être regardée comme une bien puissante réponse aux détracteurs de la peinture antique.

(353) Jean-Baptiste Deshays, de l'école Françoise, né à Rouen en 1729, eut le premier prix de l'Académie Royale, à l'âge de vingt deux ans, & fut reçu de cette académie à l'âge de vingt-neuf. Il avoit de la chaleur & du caractère, assez de correction, plus de sentiment que d'élégance dans les formes, plus de disposition à saisir le grand que le beau. Son pinceau étoit large & ferme ; sa composition sentoit l'enthousiasme ; sa couleur n'avoit rien de remarquable, mais elle n'étoit pas disconvenable au genre de l'histoire. Il étoit plus propre aux expressions fortes qu'aux affections douces. On voit de lui dans les salles de l'académie, son tableau de réception, représentant Vénus qui répand sur le corps d'Hector une liqueur divine pour le préserver de la corruption. On se ressouvient encore d'avoir vu dans les expositions publiques, des tableaux de l'histoire de Saint-André, destinés pour la ville de Rouen, & la mort de Saint-Benoît qu'il fit pour la ville d'Orléans, &c. Cet artiste, qui pouvoit faire encore des progrès, est mort à Paris, en 1765, à l'âge de trente-six ans.

Deux de ses tableaux de l'histoire de Saint-André, ont été gravés à l'eau-forte par P. Parizeau, son élève.

(Article de M. Levesque.)

TABLE ALPHABÉTIQUE
DES PEINTRES MODERNES.

Les chiffres rappellent aux chiffres correſpondans, placés avant les noms des peintres dans l'article précédent.

A.

Abbate (Nicolo del) 32.
Achen (Jean Von) 66.
Albane (l') 91.
Alfaro (Juan de) 232.
Allegri (Antoine, dit le Correge.) 17.
Amerigi (Michel-Ange, dit de Caravage.) 83.
Amigoni (Jacob) 312.
André (Jean) 282.
Artois (Jacques van) 163.

B.

Bachiche (Jean Batiſte Gauli, dit Bacici) 227.
Bakuyſen (Louis) 210.
Balen (Henri) 77.
Baleſtra (Antoine) 292.
Bamboche (Laar dit) 162.
Baptiſte (Jean-Baptiſte Monnoyer) 218.
Barbarelli (Georges) dit le Giorgion 8.
Barbieri (Jean François) dit le Guerchin 109.
Baroche (Frédéric) 38.
Bartolomeo (Frà) ou Barthelemy de Saint-Marc. 4.
Baſſan (les) 30.
Baſtian (Frà Baſtiano del Piombo) 12.
Battoni (Pompeo) 344.
Bauer (J. Guillaume) 151.
Beccafumi (Dominique) 11.
Berettini, (dit Pierre de Cortone) 119.
Berghem (Nicolas) 197.
Bertin (Nicolas) 295.
Bianchi (Pierre) 333.
Bibiena (Ferdinand-Galli) 268.
Blanchard (Jacques) 129.
Blanchet (Thomas) 175.
Bloemaert (Abraham) 82.
Bloemen (les) 266.
Bockorſt (Jean van) 152.
Boel (Pierre) 199.
Bol (Jean) 45.
Bologneſe (Jean François, Grimaldi, dit le Bologneſe) 137.
Both. (les) 147.
Boucher (François) 346.
Boullongne (les) 254.
Bourdon (Sébaſtien) 170.
Bourguignon (Courtois dit le) 188.
Bramer (Lénard) 118.
Brandenberg (Jean) 27.
Brandi (Hiacynthe) 193.
Brandmuller (Grégoire) 281.
Brauwer (Adrien) 143.
Breda (Jean van) 319.
Breenberg (Bartholomée) 185.
Breughel (les) 105.
Bril (les) 63.
Brun (Charles le) 183.
Bruſaforzi (Felix Riccio) 50.
Bruyn (Corneille de) 261.
Buonacorſi (Pierre) 25.
Buonarroti (Michel-Ange) 6.

C.

Calabreſe, ou le Calabrois (Mathias Preti) 161.
Caliari (Paul.) dit Veroneſe 42.
Calvart (Denys) 64.
Cambiaſi (Luc) dit le Cangiage, 37.
Canale (Antoine) 324.
Cano (Alonſo) 149.
Capucino, ou Preti Genoveſe, 181.
Caravage (Michel-Ange de) 83.
Caravage (Polidore de) 21.
Carlone (Jean) 111.
Caroli (Pierre-François) 225.
Carrache (les) 65.
Carriera (Roſa-Alba) 203.
Caſtelli (Bernard) 68.
Caſtiglione (Benedetto) 169.
Cavedone (Jacques) 93.
Cazes (Pierre-Jacques) 308.
Cerano (Daniel Creſpi, dit) 287.
Cerquozzi (Michel-Ange, dit des Batailles) 131.
Champagne (Philippe) 132.
Chardin (Simon) 343.
Chéron (Eliſabeth-Sophie, & Louis) 252.
Cignani (Carlo) 205.
Cigoli ou Civoli (Louis) 71.
Cleef (Jean van) 246.
Conca (Sébaſtien) 314.
Coques (Gonzalès) 179.

L.

Laar (Pierre de) 162.
Laireffe (Gérard) 230.
Lancret (Nicolas) 327.
Lanfranc (Jean) 98.
Largilliere (Nicolas) 267.
Lavecq (Jacques) 202.
Lauri (Philippe) 194.
Léepe (Jean-Antoine Vander) 285.
Leyde (Lucas de) 20.
Lingelbac (Jean) 201.
Loir (Nicolas) 196.
Lorrain (Claude) 128.
Lucatelli (André) 236.
Lutti (Benedetto) 289.
Lys (Jean) 84.

M.

Mander (Charles van) 57.
Mantegna (André) 3.
Maratte (Carle) 198.
Marcellis (Othon) 159.
Marinas (Henrique de Las) 152.
Mazzuoli (François) dit le Parmefan, 26.
Méel (Jean) 125.
Mengs (Antoine-Raphaël) 352.
Mérian (Marie-Sibylle) 248.
Metzu (Gabriel) 167.
Meulen (Antoine-François Vander) 215.
Michel-Ange Amerigi, dit de Caravage, 83.
Michel-Ange Buonarroti, 6.
Michel-Ange Cerquozzi, dit des Batailles, 131.
Mieris (les) 217.
Mignard (les) 150.
Mignon (Abraham) 224.
Milé (Francifque) 242.
Moine (François le) 325.
Mola (Pierre-François) 187.
Monnoyer (Jean-Baptifte) 218.
Monper (Joffe de) 94.
Moor (Charles de) 264.
Moucheron (les) 299.
Mura (Francifchello delle) 328.
Murillo (Barthélémi-Etienne) 157.
Mutiano (Jérôme) 39.

N.

Natoire (Charles) 340.
Nattier (Jean-Marc) 322.
Navaretta (Jean-Fernandès-Ximenès) 43.
Néefs (Péter) 85.
Néer (Eglon Vander) 240.
Netfcher (les) 226.
Nieulanr (Guillaume) 102.
Nogari (Jofeph) 339.
Nunès (Pedro de) 231.

O.

Oort (Adam van) 69.
Ooft (les) 133.
Oofterwyck (Marie van) 206.
Orley (Richard van) 262.
Oftade (Adrien van) 146.
Oudenarde (Robert van) 284.
Oudry (Jean-Baptifte) 383.

P.

Palme (les) 51 & 52.
Panini (Jean-Paul) 329.
Parmefan (le) 26.
Parrocel (les) 251.
Pellegrini (Jean-Antoine) 307.
Penni (Jean-François) 14.
Perrier (François) 113.
Perugino (Pierre) 1.
Peters (Bonaventure) 164.
Piazzetta (Jean-Baptifte) 318.
Pierre (Jean-Baptifte-Marie) 351.
Piles (Roger de) 219.
Pippi, (Jules) dit Jules-Romain, 16.
Poelenburg (Corneille) 103.
Polidore de Caravage, 21.
Pomerancio (Chrétien Roncali, dit) 74.
Ponte (da) dit Baffan, 30.
Pontormo (Jacques) 18.
Porbus (les) 49.
Pordenon (Regillo, dit) 10.
Potter (Paul) 200.
Pouffin (Nicolas) 115.
Pouffin (Guafpre Dughet, dit) 156.
Pozzo (André) 237.
Preti (Mathias) dit le Calabrois, 161.
Preti Genovefe, dit Capucino, 181.
Primatice (François) 15.
Procaccini (les) 55 & 56.

Q.

Quellin (les) 138.

R.

Raoux (Jean) 311.
Raphaël Sanzio, 9.
Raveftein (Jean van) 96.
Regillo (Jean-Antoine) dit le Pordenon, 10.
Rembrandt, 134.
Reni (Guido) 87.
Reftout (Jean) 330.
Ribeira (Jofeph) 106.
Ricci (François) 176.
Ricci (Sébaftien) 273.
Ricciorelli (Daniel, dit de Volterre) 27.
Riccio, dit Brufaforzi, 50.
Rigaud (Hiacynthe) 283.

Rivalz (Antoine) 298.
Robusti (Jacques) dit le Tintoret, 31.
Roelas (Paul de las) 60.
Roepel (Conrad) 313.
Rokes (Henri) 191.
Romanelli (François) 173.
Rombouts (Théodore) 122.
Roncali, dit Pomerancio, 74.
Roos (les) 208.
Rosa (Salvator) 166.
Rosalba Carriera, 303.
Rosselli (Mathieu) 90.
Rottenhamer (Jean) 81.
Roux (Maître) 22.
Rubens (Paul) 89.
Rugendas (Georges-Philippe) 290.
Ruisch (Raphaël) 286.
Ruysdaal (Jacques) 216.
Ryckaert (David) 168.

S.

Sacchi (André) 123.
Salviati (François) 28.
Salviati (Joseph Porta, dit) 46.
Sandrart (Joachim) 136.
Santerre (Jean-Baptiste) 259.
Sanzio (Raphaël) 9.
Sart (Corneille du) 288.
Sarto (André del) 13.
Savery (Roland) 88.
Schalken (Godefroy) 241.
Scaramuccia (Louis) 171.
Schiavone (André) 35.
Schidone (Barthélémi) 76.
Schurmans (Anne-Marie) 141.
Schwartz (Christian) 61.
Sébastien de Venise, dit Frà Bastiano del Piombo. 12.
Seghers (les) 110.
Servandoni (Jean-Jérôme) 336.
Sirani (Georges-André & Elisabeth) 145
Slingelandt (Pierre van) 229.
Sneyders (François) 92.
Sole (Joseph del) 263.
Solimene (François) 269.
Spranger (Barthélémi) 54.
Stéen (Jean) 220.
Stéenvick (Henri) 59.
Stella (Jacques) 120.
Stradan (Jean) 47.
Subleyras (Pierre) 338.
Sueur (Eustache le) 174.
Swanevelt (Herman) 184.

T.

Tempeste (Antoine) 53.
Teniers (les) 148.
Terburg (Gérard) 142.
Terwesten (les) 255.
Testa (Pietro) 154.
Thulden (Théodore van) 140.
Tibaldi (Pellegrino) 36.
Tiépolo (Jean-Baptiste) 331.
Tintoret (Jacques Robusti, dit le) 31.
Tintoretta (Marie) 73.
Titien (Tiziano Vecelli, dit le Titien) 7.
Tocqué (Louis) 335.
Tornhill (Jacques) 310.
Torrentius (Jean) 107.
Tour (de la) 349.
Tournières (Robert) 309.
Trémolliere (Pierre-Charles) 345.
Trooft (Corneille) 337.
Troy (les de) 315.
Turchi (Alexandre, dit Véronese) 124.

V.

Vaenius (Otto) 67.
Valentin (le) 127.
Valkenburg (Thierry) 306.
Van-Dyck, *voyez* Dyck.
Vanloo (les) 347.
Vanni (François) 80.
Vanucci, dit le Pérugin, 1.
Vargas (Louis de) 40.
Varotari (Dario) 48.
Vasari (Georges) 29.
Uden (Lucas van) 117.
Udine (Jean da) 19.
Vecelli ou le Titien, 7.
Veen (Octave van Véen, *Voyez* Vaenius.)
Vélasquez (Don Diego) 116.
Velden (les Vanden) 212.
Verbruggen (Gaspard-Pierre) 296.
Vérendael, 275.
Verheyden (François-Pierre) 271.
Verkolie (les) 256.
Vernet (Joseph) 350.
Véronese (Paul Caliari, dit Paul Véronese) 42.
Véronese (Alexandre Turchi, dit Alexandre Véronese) 124.
Verschuring (Henri) 204.
Viani (Dominique-Marie) 298.
Vinci (Léonard de) 2.
Vivien (Joseph) 270.
Volterre (Daniel Ricciarelli, dit Daniel de Volterre) 27.
Vos (Martin de) 44.
Vouet (Simon) 99.
Vuez (Alnould de) 238.

W.

Waterloo (Antoine) 178.
Watteau (Antoine) 320.

Wéeninx (les) 189.
Werf (les Vander) 274.
Wildens (Jean) 95.
Wit (Jean de) 334.
Wouwermans (les) 186.

Z.

Zampieri (Dominique) dit le Dominiquin, 97.
Zanotti (Jean-Pierre) 305.
Zucchero (Taddée) 41.

VUES sur la marche des PEINTRES MODERNES *vers la perfection & la dégénération de l'art.*

Ce fut vers le quatorzième siecle de notre ère que la peinture reprit naissance en Europe: les esprits alors plongés dans une profonde ignorance, étoient encore loin du moment où une saine philosophie viendroit les éclairer. C'est elle seule qui peut déterminer la perfection des objets dont s'occupe l'esprit humain : aussi les peintres, incapables d'aucune vue philosophique, se bornerent-ils à faire des ouvrages qui, pour plaire à leurs barbares contemporains, n'avoient besoin d'aucune beauté, d'aucune perfection. En Italie, où s'opéra d'abord le renouvellement de l'art, ils furent occupés à peindre des murs d'églises, de chapelles, de cimetieres, & à y représenter les mysteres de la passion & d'autres sujets semblables; ainsi dès les premiers instans de la peinture renaissante, ses travaux furent bien plus dirigés vers l'abondance que vers la perfection, vers le nombre des figures que vers leur beauté; & l'art, chez les modernes, a toujours conservé quelque chose de ce vice qu'il avoit contracté dans son berceau. Il n'est pas même encore nécessaire de nos jours, comme chez les Grecs, que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes: il lui suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude ignorante. Entrainés par le torrent, ceux mêmes qui devroient se connoître à l'art, ceux mêmes qui le pratiquent, ont adopté les jugemens irréfléchis de la multitude. Les artistes, au lieu de se proposer d'atteindre à la perfection de l'art, au lieu de s'appliquer au choix & à la beauté, ne fondent leurs succès que sur la facilité de l'opération & l'abondance des objets : ils s'en tiennent aux parties qui peuvent être plus aisément appréciées par les amateurs; ils se sont laissés d'abord égarer par ceux qui les employoient, ont ensuite formé le goût des connaisseurs, & le grand objet de l'art est resté, en quelque sorte, inconnu,

Cependant la peinture ne demeura pas dans l'état d'imperfection où la laisserent ceux qui les premiers la cultivèrent entre les modernes. Il étoit naturel que les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première partie qu'ils trouvèrent, ou plutôt qu'ils parvinrent à renouveller d'après les anciens, fut la perspective : elle rendit l'art capable d'exprimer le raccourci, & de donner plus d'effet & plus de vérité à ses ouvrages.

Dominique Ghirlandaios, Florentin, fut le premier qui améliora le style de sa composition en grouppant ses figures, & qui, en distinguant par une dégradation raisonnée les plans qu'elles occupent, fut donner de la profondeur à ses tableaux : mais il resta loin de la hardiesse que ses successeurs ont montrée dans la composition.

Vers la fin du quinzième siècle, on vit fleurir à la fois quelques artistes d'un talent supérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgion, le Titien, Barthelemi de S. Marc, & Raphaël; Léonard de Vinci fut l'inventeur d'un grand nombre de détails dans l'art; Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoissance de l'anatomie, aggrandit la partie du dessin dans les formes; le Giorgion améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ses prédécesseurs; le Titien, par une imitation plus soignée de la nature, mit plus de perfection & plus de vérité dans les tons; Barthelemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, en même tems que le clair-obscur, la benne manière de draper ses figures, & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe; Raphaël, doué d'un talent supérieur, commença par bien étudier tous ses prédécesseurs & ses contemporains, & unit lui seul toutes les grandes parties qu'ils possédoient separément; il sut en faire un heureux emploi suivant la vérité de la nature & suivant les convenances, & se forma un style plus parfait & plus universel qu'aucun des peintres qui l'avoient précédé, qu'aucun de ceux qui l'ont suivi. Mais s'il excella dans toutes les parties de l'art, il fut surtout supérieur dans celles de l'invention & de la composition, & il est vraisemblable que les Grecs eux-mêmes auroient été frappés d'admiration, s'ils avoient pu voir au Vatican ses chefs-d'œuvre, où tant d'abendance se trouve joint à tant de perfection, tant de fini, tant do pureté, tant de facilité.

Après que la peinture fut parvenue, chez les Grecs, à son plus haut degré de perfection du temps de Zeuxis & de Parrhasius, Apelle ne trouva rien qu'il pût ajouter à l'art que la grace : de même, chez les modernes, il ne restoit, lorsque Raphaël eût paru, que la grace qui manquât aux ouvrages de l'art : elle leur fut donnée par le Corrège. Alors la peinture fut portée au plus haut degré de perfection chez les modernes ; le goût éclairé des vrais connoisseurs, & les yeux peu exercés du vulgaire furent également satisfaits.

Après ces grands maîtres, on trouve un grand intervalle jusqu'au temps des Carraches. Ces artistes, nés à Bologne, s'étant appliqués à étudier les ouvrages de leurs prédécesseurs, particulièrement ceux du Corrège, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut un dessin très-correct, & réunit le style des antiques à celui de Louis, son frère ; mais il négligea de chercher les finesses de l'art & ses causes philosophiques. Les élèves des Carraches formèrent une école assez savante, en suivant néanmoins la même route : mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, se forma un style tout-à-la-fois gracieux & beau, riche & facile. Le Guerchin se forma d'après le Caravage, ou inventa lui-même un style particulier de clair-obscur, composé d'ombres fortes, de vives oppositions, d'interruptions tranchantes.

Après ces grands artistes qui, d'une manière facile, avoient imité l'apparence des perfections qu'ils avoient trouvées dans leurs prédécesseurs & dans la nature, vint Pietre de Cortone, qui, trouvant trop de difficulté à réussir en ce genre, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la composition ou agencement, & à ce que les artistes appellent *goût*. Il distingua l'invention de la composition, parut ne s'appliquer que foiblement à la première, & s'arrêta surtout aux parties qui flattent la vue, c'est-à-dire, aux contrastes des groupes, & à ceux des membres des figures. Ce fut alors que commença l'usage de charger les tableaux d'un grand nombre de figures, sans examiner si elles convenoient ou non au sujet d'histoire qu'on traitoit. Au lieu que les anciens Grecs n'avoient employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus sensible la perfection de celles qu'ils admettoient, les peintres disciples ou imitateurs du Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections, en multipliant les objets. Cette école du Cortone s'est divisée en plusieurs branches, & a changé le caractère de l'art ; ou plutôt s'occupant bien plus de multiplier le nombre des figures, que d'en faire un choix judicieux & raisonné, de les rendre nécessaires, de les porter au plus haut degré de perfection, ils n'ont fait que reprendre la peinture au point où l'avoient laissé ses premiers restaurateurs entre les modernes, & ajouter à ce premier état de l'art les perfections dont il étoit susceptible.

Peu de temps après, parut à Rome Carle Maratte qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Carraches ; quoiqu'il eût déja beaucoup étudié la nature, il reconnut par les ouvrages de ces artistes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec une exactitude scrupuleuse : ce principe, qu'il étendit sur toutes les parties de l'art, donna à son école, qui fut la dernière de Rome, un certain style soigné, mais qui est un peu tombé dans la manière.

La France eut aussi de grands-hommes, principalement dans la partie de la composition ; partie dans laquelle le Poussin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles-le-Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité ; & aussi long-temps que l'école Françoise ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art.

C'est Mengs qui a parlé jusqu'ici, & nous n'avons fait que le transcrire presque mot pour mot. Il ne se trompe pas quand il prononce que l'art a dégénéré en France après le Brun ; mais il se trompe quand il donne pour cause de sa dégénération, l'imitation des ouvrages de Rubens qui se trouvent à Paris. Il prouve par ce jugement que notre école récente ne lui est pas bien connue. Jamais les François ne se sont beaucoup occupés de l'imitation de Rubens ; ils l'ont même long-temps méprisé. Presque tous élèves de l'Italie, ils ont dégénéré en prenant surtout pour exemple l'école du Cortone & de Carle Maratte, en adoptant les défauts de ces écoles sans en prendre toutes les beautés qu'ils perdent trop tôt de vue. Ils ont dégénéré, parce qu'Antoine Coypel, qui a pris beaucoup d'influence sur les artistes de sa nation, avoit trop écouté les conseils du Bernin. Enfin la perfection de l'art dramatique en France, l'habileté de nos acteurs, la magnificence & les manières de notre cour n'ont pas foiblement contribué à la dégradation de l'art. Au lieu de chercher à se former sur la belle simplicité de la nature, nos peintres ont étudié les gestes & les attitudes de nos comédiens, les minauderies des femmes de la cour, les airs affectés des courtisans, le faste de Versailles, & la magnificence de l'Opéra. Mengs dit lui-même, & nous ne le contredirons pas, « que les Fran-

» çois se sont formé un style national, dont » le goût ingénieux, & ce qu'ils appellent » esprit, sont les qualités distinctives; qu'ils » ont cessé de faire entrer dans leurs tableaux » des personnages Grecs, Egyptiens, Romains » ou barbares, ainsi que le Grand Poussin leur » en avoit donné l'exemple, & qu'ils se sont » bornés à peindre des figures françoises, pour » représenter l'histoire de quelque peuple que » ce fût ».

Puisque, de l'aveu de Mengs, nos figures ont un caractère françois, nous n'avons pas imité Rubens qui a prononcé dans ses ouvrages, aussi fortement qu'il soit possible, & bien plus qu'Otto Ænius son maître, le caractère Flamand. La vérité est que nos peintres ont cherché, comme le Cortone & Carle Maratte, à meubler leurs tableaux d'un grand nombre de figures, à les groupper de manière à flatter le sens de la vue, s'occupant bien plus à leur donner ces agrémens artificiels que l'expression & la beauté, & que d'ailleurs ils leur ont prêté les manières de la Cour & du théâtre. Mais notre école change maintenant de principes, & si elle continue de suivre la route qu'elle commence à se tracer, elle deviendra de toutes les écoles, la plus sévère observatrice des convenances & des loix que s'étoient imposées les artistes de l'ancienne Grèce. On rioit autrefois, quand un amateur qui voyoit juste, le Comte de Caylus, indiquoit aux artistes le chemin qu'ils devoient suivre; plusieurs de nos peintres étonnent maintenant qu'ils y sont entrés. (L.)

PEINTURE, (subst. fem.) Tout homme doit être étonné à la vue d'une superficie platte, qui par le moyen des traits & des couleurs, lui présente des objets saillans; s'il voit dans un tableau les chefs-d'œuvres de la nature, parés de leurs plus riantes couleurs, & disposés de maniere à surprendre, à enchanter ses sens, il est ravi d'admiration; mais si les objets dont il a admiré la saillie, & l'éclat enchanteur, parlent à son ame, en lui offrant ou un être qu'il chérit, ou un fait qui lui inspire le goût des plaisirs innocens, du courage & des vertus; si enfin le tableau excite en lui les plus belles passions; alors, il devient passionné pour cet art qui établit un des points de son bonheur dans l'état de société. Telle est la définition, tels sont les effets de la *Peinture*.

D'après ce court exposé, qu'on juge de ce qui se passe dans l'ame d'un peintre qui, devant à sa profession seule les momens vraiment heureux dont il a joui, se dispose à communiquer au public toutes ses idées sur ce que cet art a d'utile, de grand, & de sublime... Cependant il faut que les idées accumulées sa partagent, qu'elles prennent de l'ordre, afin que le résultat en soit saisi & goûté de tout lecteur.

Cicéron, dans sa harangue pour le Poëte Archias, a dit, parlant des belles-lettres, a dit: « *Elles nourrissent la jeunesse, elles récréent* » *les viellards, elles embellissent la situation* » *la plus fortunée, elles offrent une asyle &* » *une grande consolation dans les persécutions* » *& les malheurs; les lettres plaisent à la mai-* » *son, ne nuisent point aux affaires; elles* » *nous accompagnent le jour & la nuit, dans* » *les voyages, à la campagne; & lorsque les* » *facultés de notre esprit ne nous donnent pas* » *de disposition pour en acquérir la connois-* » *sance ou pour les goûter, nous devons ce-* » *pendant en faire le plus grand cas, & les* » *admirer, en voyant ceux qui les possèdent* » *en jouir d'une manière si délicieuse* ».

Rien n'est plus applicable à la *peinture* que ce passage d'un des plus beaux genies de l'antiquité, & soit qu'on exerce notre art, soit qu'on en fasse l'objet de son amusement & de sa curiosité, on y rencontre d'abord tous ces avantages.

Cependant la *peinture* n'est pas bornée aux seuls agrémens que procurent les belles-lettres. La décoration dont elle embellit nos maisons, nos théâtres, nos palais & nos temples, occupe sans cesse nos yeux d'une manière enchanteresse; & cela sans recherche, sans étude & sans fatigue. Celui qui posède une belle *peinture* goûte un plaisir qu'il multiplie sans cesse, en le faisant partager tout entier à ses amis, à ses concitoyens. Les divers genres d'esprit trouvent un charme particulier dans les productions de ce bel art. L'ame sensible est touchée ou par l'expression générale d'un sujet, ou par celle des figures qui le composent; celui qui est doué de mémoire se plaît à y retrouver ce qu'il a retenu de la fable, de l'histoire & de l'étude de l'antiquité; enfin l'œil de la personne la plus légère, la moins savante, je dis même la plus grossière, sera arrêté & ensuite fixé par les formes & les couleurs d'un beau tableau.

Par un admirable effet de l'industrie humaine, la *peinture* soumet à nos regards tout ce que nous offre l'univers. Son empire s'étend sur tous les siécles & sur tous les pays, pour nous présenter les faits anciens comme ceux dont nous sommes témoins, les choses les plus éloignées comme celles que nous possédons. En cela, ce bel art supplée à la nature, qui ne nous rend visibles que les objets présens. La séduction qu'il produit est telle qu'on quitte cette maîtresse du monde pour goûter les charmes de sa représentation, c'est-à-dire d'un tableau sur lequel son mouvement ordinaire & sa mobilité accidentelle sont fixés. Par notre

art, l'homme s'élève dans les cieux, il pénètre dans les enfers & il voit avec plaisir des réunions de choses impossibles à trouver ensemble.

Mais n'entreprenons pas ici un éloge de la *peinture*: sçachons seulement dire jusqu'où les artistes peuvent la porter, & montrer par-là tout ce que les grands de la terre lui doivent. Elle peut instruire l'homme de ses devoirs, l'enflammer des plus nobles passions; mais elle peut aussi exciter dans nos ames les desirs les plus funestes: c'est alors qu'il faut la réprimer. La *peinture* ajoute au sentiment de respect que nous devons porter dans les palais & dans les temples; mais quand elle y est mal placée ou prodiguée, elle nuit à l'ensemble & perd de son effet. Ce trésor de l'esprit humain peut se comparer à l'or; comme ce métal, il perd de son prix par une triviale extension; comme lui, il devient dangereux, quand il corrompt nos cœurs.

Présenter dans une *peinture* des objets qui répugnent à la saine morale: c'est lui enlever un de ses plus précieux attributs, la publicité; c'est se rendre par état, corrupteur des sens; c'est enfin avilir un des plus beaux dons que l'auteur de toutes vertus ait fait à l'homme; l'industrie. Les riches dont le goût n'est pas corrompu doivent payer ces sortes de *peintures*, même chérement, afin de les détruire. Mais qu'une sage délicatesse pour ce qui tient aux bonnes mœurs, ne tourne pas en scrupule puérile, en fanatisme; l'amour & la tendre volupté ne sortent pas des vues de la nature, au lieu que la licence & la débauche sont ennemies de la pudeur, de la santé, de l'ordre public, & par conséquent de toutes religions.

Après avoir donné l'exclusion à tout ce qui peut conseiller le crime, admettons tous les prodiges que la nature nous offre pour en former nos tableaux. Mais tant d'objets divers présentés en tant de manières, se partagent entre les différens esprits qui s'occupent de la *peinture*: cette diversité dans la matière de leurs travaux constitue la différence des genres.

Il sera bon, avant d'en faire la division, d'établir quelques principes fondamentaux sur le vrai but de la *peinture*, sur ses possibilités & sur ce qu'on a droit d'attendre d'elle. Nous examinerons ces différens points, & nous tâcherons de les fixer, en répondant à tous les raisonnemens qu'on oppose à ses effets & au plaisir qu'elle peut nous procurer.

De ce que la *peinture* produit quelquefois une illusion parfaite, & qu'elle nous représente quelques objets si ressemblans à la nature elle-même qu'on y porte la main, il seroit ridicule d'en conclure que c'est dans une telle imitation que consiste son excellence, & qu'elle ne doit rien entreprendre de ce qui n'est pas susceptible de cette illusion. Il ne nous paroît pas difficile de prouver au contraire, que les parties de l'art qui admettent l'illusion & produisent l'erreur, ne sont que des parties très-bornées, & que l'excellence & la difficulté de la *peinture* résident dans celles où l'illusion est impossible.

D'abord pour tromper les yeux, il faut choisir des objets immobiles, tels que le rideau d'Apelles & les raisins de Zeuxis. Car si les objets sont susceptibles du moindre mouvement, l'œil ne peut plus y être trompé: dès-lors on conviendra que l'art, quand son but est l'illusion, est borné à l'imitation des objets les plus insipides. En second lieu, les modèles choisis pour faire illusion, doivent être d'une teinte sourde & de nature à absorber les rayons de la lumière. Car le plus grand blanc que les peintres puissent employer étant une matière opaque, il n'est pas possible qu'ils parviennent à imiter, au point de tromper, l'éclat d'une lumière réfléchie sur aucun corps dur & luisant: d'un autre côté, les belles couleurs dont la nature embellit plusieurs de ses productions, rendent ternes & sales les plus belles matières colorées dont les peintres puissent se servir, si elles lui sont immédiatement comparées; d'où il faut conclure que les objets de couleurs riches & brillantes ne doivent pas être pris pour modèles, si le seul but de la peinture est de tromper les yeux.

Allons plus loin: après avoir démontré que ce genre de talent est borné à l'imitation des objets immobiles & des couleurs les moins brillantes, prouvons que ces représentations ne peuvent avoir de succès que sur des espaces de médiocre grandeur; car si vous présentez un tableau d'une vaste étendue, il faut supposer une grande distance pour le voir. Or une grande distance suppose un point de vue unique, pour produire quelqu'illusion par les objets du tableau qui seront susceptibles de perspective, & ces mêmes objets paroîtront difformes, si le spectateur est hors de ce point de vue obligé: mais comme il est difficile qu'il s'y place sans y être amené, & sans qu'il en soit prévenu, il est contraire à la raison d'entreprendre des ouvrages à illusion dans de grands espaces.

Concluons de tout ce qui vient d'être dit, que la *Peinture* fait le charme de nos yeux, qu'elle pare nos habitations, qu'elle présente tout l'éclat auquel l'art puisse atteindre; que lorsqu'elle exprime les passions & les mouvemens de l'ame, elle nous pénètre des sentimens les plus nobles & les plus touchans: mais que nous devons abandonner le projet de faire illusion toutes les fois que nous voudrons déployer ses facultés les plus distinguées.

Mais demandera-t-on, qu'est-ce donc que la *peinture*, si elle n'est vraiment excellente, distinguée, sublime, que lorsqu'elle ne trompe pas les yeux dans l'imitation des objets que nous offre *cette rivale de la nature?* Hâtons-nous de répondre que la *peinture* est un art, qu'elle n'égale pas la nature dont elle ne peut ni atteindre l'éclat, ni présenter la mobilité, & que son véritable but est d'en réunir les productions, & d'en offrir la représentation immobile par tous les moyens dont les procédés de cet art sont capables; disons encore qu'on ne doit pas plus attendre de la *peinture* que les objets qu'elle nous présente soient pris pour les véritables objets, que l'on n'exige de l'exécution dramatique, que le théâtre, les acteurs & les vers qu'ils débitent soient pris pour les mêmes lieux, les mêmes héros & les mêmes discours dont on nous donne la représentation. Et comme cette poësie est une imitation de ce qui peut s'entendre, à laquelle on réunit quelques actions, de même la *peinture* est une image de tout ce qui tombe sous le sens de la vue, dans tous les mouvemens & sous tous les points de vue possibles.

On verra qu'en réduisant notre art à ce qu'il peut entreprendre, nous en étendons & l'usage & l'empire. Il semble au contraire, que les personnes qui lui supposent la faculté d'égaler la nature, dont il n'est qu'une agréable image, ayent voulu, par le projet le plus barbare, l'exclure de tous les lieux qu'il est fait pour embellir : voyons leurs moyens. Lorsqu'on propose, par exemple, de placer dans les vuides que doit laisser une sage architecture, quelques peintures des actions les plus intéressantes, ils disent : « la demeure des hommes doit conserver le caractère d'un lieu fermé & entouré de maçonnerie : *les tableaux* offrent ou des *percés* qui détruisent cette idée, ou un fond d'architecture qui n'a nulle analogie avec celle du lieu où elle est peinte, ou enfin des figures dont les actions & les costumes sont étrangers aux habitans des endroits que la *peinture* décore ; elle doit donc en être exclue ». On sent le vuide de ces argumens ; je crois y avoir répondu en démontrant que la plus intéressante *peinture* ne pouvoit jamais aller en comparaison ni avec l'architecture réelle, ni avec les figures animées, & encore moins avec les *percés* réels, dont l'ouverture des croisées offre le parallèle accablant pour l'art de peindre des ciels & de vastes lointains; j'y ai, dis-je, répondu en établissant que tous les efforts de l'art dont nous parlons ne peuvent atteindre à faire prendre les objets qu'il imite pour les objets eux-mêmes, & qu'il n'a pour but que d'en rappeller la vive & brillante image.

Comme certains philosophes de nos jours déprimoient l'art des vers, ce langage qui élève l'homme audessus de lui-même, les détracteurs de l'art de peindre le bannissent de la décoration des plafonds & des coupoles, où se peuvent développer ce qu'il a de plus étonnant, & de plus enchanteur. Leurs raisonnemens, auxquels nous opposons la réponse que nous venons de faire, sont pourtant encore plus spécieux sur le sujet des plafonds que sur celui des peintures verticalement placées; mais nous ne croyons pas devoir quitter les vues générales que nous nous sommes engagés à parcourir sous le mot *peinture*, & nous renvoyons les détails dont il est question ici à l'article *plafond*.

Il nous reste encore à défendre *la peinture* contre des gens qui, à force de vouloir mettre de l'esprit & du raisonnement dans des matieres qu'ils n'ont pas approfondies, altèrent par des sophismes les moyens de nous procurer les plus doux plaisirs. Ceux-ci admettent la *peinture* par tout où on peut la placer; ils conviennent de ses charmes; ils ne prétendent pas non plus la restreindre aux simples imitations dans lesquelles elle peut-être prise pour la nature même : mais ils exigent un tel degré de vraisemblance que les peintres manquent, suivant eux, d'esprit & de raison, lorsqu'ils choisissent des actions dans lesquelles les êtres animés ne peuvent pas rester pendant un certain temps. Nous parlons ici du célèbre abbé de St Réal, fort habile littérateur, mais également détracteur des peintres & de la *peinture* qu'il ne connoissoit pas. Cet auteur propose un tableau où Diogène demande la charité à une statue de Minerve : il fait l'éloge du peintre qui a choisi une action dans laquelle un homme peut rester quelque temps immobile, & blame vivement ceux qui, au contraire, peignent des batailles, des tempêtes, & autres actions de mouvement. Mais, ou ce léger observateur a passé bien rapidement auprès de son tableau, ou il a dû être bien contrarié de ce que la figure de son Diogène restoit absolument immobile, sans remuer les jambes, les bras, les doigts, ni même les lèvres, les prunelles, la poitrine, ensorte qu'il ne respiroit même pas. Cependant l'attitude la plus tranquille exige, dans la nature, des mouvemens de cette sorte, même involontaires : or, si *la peinture* n'a pas la faculté de les exprimer, il faut que les gens aussi subtils que l'abbé de St. Réal renoncent à tout ce que cet art peut leur présenter d'êtres animés, ou qu'ils s'accoutument à cette idée très-simple, & que l'on ne sauroit assez leur répéter, que l'art de peindre n'offre pas la nature en action, mais des tableaux de toutes les actions. Alors ils partageront toutes nos jouissances, & par cette

condefcendance, ils fe rangeront au niveau des beaux efprits d'Athènes & de Rome, qui moins recherchés dans leur dialectique, admiroient l'art dans toutes fes productions.

C'eft d'après le plaifir que *la peinture* procuroit à tous les peuples anciens qui l'ont connue, que les repréfentations des combats & des victoires étoient peintes dans les temples des dieux comme un tribut de reconnoiffance, & c'étoit pour inftruire les juges, faire trembler les coupables, & encourager les ames vertueufes, que l'on expofoit dans les tribunaux & dans les places publiques la *peinture* des actes de courage & de juftice. Les nations policées de l'Europe ont toutes fuivi l'exemple des peuples anciens, lorfque dans le 15e fiècle le calme a été rendu à cette belle partie du monde. Ah! du moins que pour arrêter les progrès de la *peinture*, nos artiftes n'ayent à redouter que les guerres & les troubles politiques qui font fuir les beaux-arts avec le repos des peuples, & qu'ils ne trouvent jamais de perfécuteurs dans des artiftes & des favans d'un efprit jaloux ou d'un caractère fauvage! Alors tous les genres de la *peinture* feront accueillis, & fe partageront tous les lieux fréquentés par les hommes inftruits & par les ames fenfibles.

L'hiftoire, par le choix des objets qui doivent concourir à fon exécution, par le ftyle fublime qui doit la caractérifer, enfin, par les grands traits d'imagination dont elle eft fufceptible, occupe le premier rang dans ce qu'on appelle les divers genres de la *peinture*. Tout ce qui tient à l'allégorie & à la fable fait partie de l'art de peindre l'hiftoire. C'eft furtout dans ce grand genre que la *peinture* eft non-feulement une repréfentation artificielle de la nature, mais encore une repréfentation poétique. Elle ufe de tous les êtres dans toutes les actions poffibles & dans toutes les circonftances qu'il lui plaît d'adopter. Elle tranfporte dans les cieux les corps terreftres, fait defcendre les nuages fur la terre, réalife les êtres moraux, donne du corps aux efprits, & choifit à tous des formes propres à fatisfaire les yeux fur ce que l'efprit humain peut exiger de plus conforme à l'image qu'il s'en eft formée.

Il eft jufte de donner le fecond rang au genre qui exige, après l'hiftoire, le plus d'imagination; mais auffi de ranger au-deffous du premier des genres ceux qui s'acquièrent avec moins d'études, & qui s'exécutent avec moins d'élévation & de génie. C'eft pourquoi nous placerons ici le genre familier; ainfi que Jean Méel, Michel-Ange-des-Batailles, le Nain, Vatteau, Teniers & Brauwer l'ont exécuté. Les actions les plus naturelles, la *peinture* des êtres animés & inanimés, fans choix dans leurs formes, & fans déplacement: telle eft la tâche unique des artiftes qui ont couru cette carrière. On n'a pu y exceller que par des repréfentations vives & intéreffantes des actions les plus ordinaires, & jamais fans l'expreffion propre au fujet adopté, & aux figures qui le compofent. La *peinture* familière admet les vues de la ville & de la campagne, les intérieurs ruftiques & civils, expofés à toutes les diverfes lumières du jour, & à celles qu'on fe procure dans la nuit. Enfin, la nature telle qu'elle fe préfente aux yeux de tous les hommes, eft du reffort de ce genre agréable.

Après lui, vient le portrait, plus difficile, à bien des égards, que le genre familier ou la bambochade, parce qu'il exige une connoiffance plus étendue des formes & des couleurs de la nature, ayant à la rendre avec bien plus de recherches & de fidélité. Si nous ne plaçons le genre précieux du portrait qu'au troifième rang, c'eft parce qu'il doit peu à l'imagination; & pour être vrai, il faut convenir que cette qualité eft celle qui diftingue effentiellement le grand artifte. Sans doute les plus ardens génies qui ayent exifté dans la *peinture*, ont fait des portraits avec excellence; mais ils n'y ont pas mis cette précifion de détails qui fait un des caractères de ce genre, & femble d'une exécution impoffible à des efprits bouillans. Ce n'eft pas ici le lieu de difcuter fi le plus grand fini eft la meilleure manière de traiter ce genre. Cette queftion importante pourra être approfondie à l'article *portrait*.

Tout plaît fous la main de la *peinture*:

> Il n'eft point de ferpent, ni de monftre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puiffe plaire aux yeux.
> BOILEAU, Art poët.

Ainfi, les batailles, ces objets de meurtres, de ravages & de deftructions, les batailles pour lefquelles les mères ont tant d'horreur, *bellaque matribus deteftata*, pour me fervir de l'expreffion d'Horace, forment encore un genre plein d'intérêt. On voit dans les tableaux du Bourguignon, de Vander-Meulen, de Wouwermans, & de nos Parrocels, qu'il eft fufceptible d'invention & des effets les plus piquants, & qu'il rend non-feulement le portrait des camps & des villes affiégées; mais encore les portraits des généraux eux-mêmes. Auffi ce genre marcheroit-il au moins de niveau avec le genre familier, s'il étoit fufceptible d'une exécution auffi précife. Mais qui peut copier avec exactitude la nature dans un fi grand mouvement, & rentrant pour ainfi dire dans le cahos? D'ailleurs, le genre dont je parle n'admet qu'un coftume connu & toujours fous les yeux, & il eft rare que les expreffions

expressions fines y trouvent place. Aussi on sent bien que je ne veux pas parler ici de ces combats antiques qui ressortissent de l'histoire sacrée, ou de l'histoire profane, & sont un des alimens essentiels de l'art de peindre le grand genre.

L'animal le plus difficile à peindre après l'homme, c'est le cheval; animal superbe, dont le poil court & fin n'empêche d'appercevoir ni ses belles proportions, ni la différence des pays qui le produisent, ni la noblesse, la force, & la légéreté de ses mouvemens, ni enfin les formes des organes qui le mettent en action; animal, dont toutes les parties sont nécessaires, élégantes, & à qui nous enlevons des beautés frappantes, & expressives par la mutilation absurde de ses oreilles & de ses crins.

Le peintre d'histoire & le peintre de batailles doivent connoître le cheval; & le peintre qui se livre à l'art de rendre les animaux morts & vivants doit le bien connoître aussi. Il faut qu'il étudie les chiens, espèce si belle, si intéressante, qui agit avec tant de docilité, tant d'agilité, tant d'intelligence. Il faut qu'il étudie tous les animaux avec lesquels cet animal chasseur est on guerre: les loups & les renards cruels, ainsi que les oiseaux terrestres & aquatiques, dont la poursuite demande tant de ruse & de constance. Il n'est personne qui n'aime à retrouver en *peinture* ces scènes pleines d'un genre d'expression difficile à saisir, d'effets pittoresques, & de la plus piquante variété. J'ai aimé à voir, dans le palais du T, cette suite de portraits des beaux chevaux des Ducs de Mantoue, & il n'est personne qui n'admire, dans un des palais de nos princes, toute la chaleur qui peut se mettre dans des combats d'ours & de lions. Le désordre d'un poullailler troublé par les attaques d'un vautour cruel est un spectacle piquant dans les tableaux d'un Hondekoerer, ou d'un Sneyder, & ce n'en est pas un moins agréable que la poursuite des dains, des cerfs, des sangliers, & l'assemblage des animaux des Indes & du nouveau monde, par notre célèbre Desportes.

Le Paysage, soit noble, soit champêtre, la marine, & l'architecture, ont un attrait si général, si puissant, & si multiplié, que nous n'entrerons pas dans le détail des beautés dont ce genre de peinture est susceptible.

Ici nous placerons les fleurs & les fruits. Sans parler de ces tableaux précieux dont nos plus belles collections se parent, soit qu'ils soient faits par nos Baptiste Monoyer, ou par ces célèbres Hollandois qui ont si miraculeusement traité ce genre; il faut avouer qu'une galerie, où la *peinture* offre un ordre léger d'architecture dont les parties sont enchaînées par des guirlandes de fleurs & de fruits, donne à l'œil la plus séduisante récréation. On aime encore, au bout d'une promenade assez longue, à se rendre dans un cabinet de treillage entrelassé de fruits & de fleurs, & à y trouver le repos & le jour le plus doux, sans perdre de vue ce que la nature a de plus délicieuses productions.

G. Layresse qui a écrit sur l'art en peintre ingénieux, s'étend d'une manière bien instructive & donne des vues très-élevées sur les divers emplois de la *peinture*, sans oublier le genre des fleurs & des fruits. Voyez *le grand livre des peintres, nouvellement traduit par M. Jansen*. 2 vol. in-4°. Paris, 1787.

Nous placerons au dernier rang, le genre dont le but est la plus parfaite imitation des objets inanimés, imitation portée au point de produire l'illusion, parce que la *peinture* n'y offre ni mouvement ni expressions.

On trouve dans ce dictionnaire des détails très-étendus sur tous les genres de *peinture*, ce qui nous dispense d'en dire ici d'avantage. Nous allons parler plus légèrement encore des différentes méthodes adoptées pour rendre ses beautés, & nous traiterons ensuite avec un peu plus d'étendue, les phases de notre art & les diverses manières qui les caractérisent.

Il est vraisemblable que le plus ancien des procédés, employés pour la peinture, étoit le simple mélange des couleurs qui ne consistoient que dans quelques terres colorées & imprégnées d'eau. On y a joint ensuite quelques gommes pour les fixer. On trouve des traces de ces peintures sur les plus anciennes momies. C'est cette manière d'employer la couleur que nous appellons aujourd'hui la détrempe.

La Fresque, la plus durable, la plus savante & la plus prompte de toutes, aura succédé à celle dont nous venons de parler. V. FRESQUE.

Les anciens peuples ont connu l'art de dissoudre la cire, de la mêlanger avec les couleurs, & d'en faire des tableaux. Cette manière de peindre retrouvée, mais abandonnée de nos jours, se nomme Encaustique (1).

La peinture sur verre, celle en émail, ont suivi la peinture à l'huile. Car quelqu'anciennes que soient les deux premières, un tableau peint à l'huile, qui date de 1090, & se voit dans la galerie de Vienne, est une preuve que la découverte de cette sorte de peinture remonte fort haut dans le moyen âge. Un passage de Théophile le Prêtre, cité dans le

(1) On peut douter que les modernes ayent pleinement recouvré l'encaustique des anciens. Pline nous apprend que ceux-ci ne se servoient pas de pinceaux pour peindre en ce genre, & il distingue plusieurs fois les peintres au pinceau des peintres à l'encaustique. (*Note du Rédacteur.*)

journal des Savans, Juillet 1782, page 492, prouve aussi que la peinture à l'huile étoit en usage dans le XI siècle (1). Mais soit que cette peinture ait été ou perdue ou négligée, Jean Van Eysk a passé pour en avoir été l'inventeur, & elle n'a été répandue en Europe que dans le XIV siècle.

Cette manière d'exercer l'art est la plus aimable; mais elle se détériore aisément en peu d'années, elle devient noire, ou elle s'écaille & se perd alors bientôt, & il n'est que trop commun de voir des ouvrages à l'huile détruits, ou par l'excès de chaleur, ou par l'humidité, avant que le siecle soit écoulé.

Les pastels sont des crayons colorés d'un usage encore moins durable. Ils procurent l'avantage de rendre les chairs d'une manière douce & moëlleuse.

Si l'on ne considéroit comme *peinture* que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées, pour tenir rang dans les manières de peindre.

Ainsi nous regardons comme *peinture*, la Mosaïque formée de petites parties de pierres colorées, rapprochées les unes des autres, & unies ensemble par un ciment. On en trouve dans les monumens de la plus haute antiquité. Il est vrai que les ouvriers qui exécutent ces sortes de *peintures*, n'étant que des copistes à qui on donne les traits, ne peuvent guère être considérés, ainsi que ceux qui font la tapisserie, que comme des ouvriers intelligens; mais le résultat de leur travail n'en doit pas moins être regardé comme une *peinture*.

Nous pouvons même à juste titre nommer *peinture*, ces tableaux produits par le rapport de plusieurs planches gravées qui portent les diverses teintes convenables aux objets qui les composent. Cette espèce de *peinture* est de la plus récente invention, & se nomme gravure en couleur. Ne pourroit-on pas plus convenablement la nommer *peinture* en gravure pointillée?

La *peinture* a, comme toutes les productions humaines, pris les nuances des siècles où elle a été cultivée. Celle qui nous reste de la haute antiquité est si peu considérable, que nous ne pouvons guère apprécier les talens de ces peuples que par les morceaux de leur sculpture qui nous ont été conservés.

Ce qui existe de la *peinture* des Egyptiens prouve que leur goût étoit aussi sec, aussi bizarre *d'ensemble* & de formes que leurs sculptures. Mais on y apperçoit en même-tems une simplicité de style, & un caractère de grandeur qui annoncent combien leurs principes étoient susceptibles de perfection.

La *peinture* des vases étrusques, si cependant la plupart ne sont pas des ouvrages grecs, nous offre une grace d'attitudes, une pureté de trait, une légèreté & une délicatesse d'exécution, enfin des ornemens si ingénieux & si variés, qu'elle nous est un témoignage de la bonté de la route que les Egyptiens leur avoient tracée.

Les Grecs l'ont suivie & s'y sont avancés en géans. Ils ont porté si loin la sculpture, & Pline nous dit tant de merveilles des *peintures* d'Apelles, de Nicias, de Zeuxis, de Protogène, de Parrhasius, &c. &c. qu'en réduisant même à moitié les résultats de ses brillantes descriptions, on doit présumer qu'ils sont parvenus au dégré le plus éminent que l'esprit humain puisse atteindre (1).

Les fragmens de *peintures* antiques qui nous restent des Romains, ou plutôt des artistes Grecs, dès-lors dégénérés, qui travaillèrent pour les Romains, leurs vainqueurs, sont pour la plûpart d'un choix si élégant, si vrai, si grand, d'une justesse de trait si précieuse, d'une telle fraicheur de couleurs, que nous n'avons rien à leur opposer depuis la renaissance des arts en Europe. Auprès d'eux, le grand Michel-Ange, & le fougueux Jules sont farouches & *strapassés*, Raphaël lui-même est lourd, & semble avoir servilement suivi leur marche dans le goût de ses formes & le choix de ses attitudes. Dans ses ornemens en arabesques, il est leur copiste exact. Et si les ouvrages de ces fameux Italiens l'emportent sur les *peintures* antiques qui nous sont connues, c'est par l'abondance dans la composition, & par la vigueur de couleur qu'ils ont donnée à leurs tableaux peints à l'huile.

En effet, la découverte de ce genre de *peinture* pourroit bien, malgré les éloges que

---

(1) M. Huber nous apprend que la galeris impériale de Vienne renferme un tableau peint à l'huile en 1292: il est l'ouvrage de Thomas de Mutina, gentilhomme Bohémien. Deux autres peintres, dont on voit des ouvrages dans la même galerie, ont fleuri vers le milieu du XIV siècle; l'un étoit Théodorie de Prague, l'autre Nicolas Wurmser de Strasbourg. Il n'en est pas moins vrai que c'est de la Flandre que l'invention de la peinture à l'huile s'est communiquée au reste de l'Europe. Ce fut Jean Van-Eyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, qui, vers la fin du XIVe siècle, en apprit le secret à Antoine de Messins, & celui-ci le porta en Italie. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Je pencherois plutôt à croire que Pline ne nous a que foiblement exprimé le vrai mérite des peintures grecques, parce qu'étant étranger à l'art, & ne connoissant pas d'ailleurs d'ouvrages d'autres nations, il n'a pas senti que le caractère distinctif de l'art des Grecs étoit la beauté. (*Note du Rédacteur.*)

Pline accorde aux effets des anciens, avoir mis les modernes dans la possibilité de les surpasser dans la science du clair-obscur, & dans l'art de rendre avec vigueur & avec éclat les effets divers de la lumière & des ombres.

Pour juger à qui appartiendroit la prééminence dans les grandes compositions & dans les effets, il faudroit voir un de ces beaux tableaux grecs, où l'illusion étoit si forte, au rapport des historiens de l'art. Mais leurs pompeuses descriptions ne satisfont pas les artistes, tant elles leur paroissant pleines de contradictions & d'exagérations. L'ouvrage de M. Falconet, le sculpteur, est un recueil complet de toutes les discussions dont cette partie de littérature pittoresque est susceptible. Nous ne pouvons faire mieux que d'y renvoyer nos lecteurs.

Sans nous arrêter à la *peinture* des Chinois, qui cependant montrent par fois de l'élégance dans leurs draperies & dans leurs attitudes, mais qui sont d'ailleurs si ridicules dans les autres parties de l'art; sans parler aussi des *peintures* à fresque & gothiques qui ont préparé le regne des peintres célèbres de l'Italie, passons à ce siècle fameux qui a produit les plus savantes & les plus fortes *peintures*, depuis la division de l'empire romain jusqu'à nos jours.

Leurs auteurs ont paru sous les papes Léon X & Jules II, sous les Médicis & sous le regne de François Ier. Leurs ouvrages encore subsistans à Rome, à Florence, à Mantoue, à Trévise, à Padoue, à Venise, à Anvers & à Fontainebleau, leurs ouvrages, dis-je, quoique très-variés entr'eux, montrent de la pureté, de la chaleur, du grand, de l'énergie, ou la plus forte & la plus puissante couleur. Nuls hommes depuis n'ont été comparables à ces auteurs, si ce n'est en France, où l'art de peindre, engourdi sous les regnes des derniers Valois, ne se soutenoit que sur les vitraux de Jean Cousin & de ses élèves. Louis XIII qui, dit-on, a connu le plaisir d'exercer la *peinture*, la ranima en France. Le cardinal-ministre, génie fait pour en sentir le prix, y favorisa sa renaissance : elle parvint bientôt à son plus haut période par les ouvrages de Poussin, de Vouet, de le Brun, de le Sueur, de la Hire, de Champagne, enfin de tous les grands hommes qui contribuèrent, dans leur art, à cette splendeur universelle du siècle de Louis le Grand.

Chose étonnante ! Les premiers maîtres des grandes écoles de *peinture*, isolés chacun dans leur patrie, atteignirent, comme nous venons de le dire, au plus haut dégré d'excellence dans toutes les parties de l'art, & ils n'eurent pour guides que l'antique & la nature, & pour soutien que leur propre génie. Ceux qui les suivirent, rassemblés, & qui avoient les exemples de leurs prédécesseurs à ajouter aux premières sources du beau & du vrai, ne parvinrent cependant pas à leur perfection. Les Carraches & leur école, Paul Véronese & tous les peintres de son tems, Van-Dyck & tous ceux qui exerçoient l'art en Italie, en Flandre & en France, soutinrent sans doute encore la *peinture* avec éclat. Mais bientôt après, le nombre des artistes se multiplia, & suivant en esclaves ces hommes du second ordre, ils ne produisirent que des ouvrages d'un dégré inférieur. Les uns voulant être coloristes, furent exagérés; les autres eurent de la pureté; mais ils furent froids & insipides. Quelques esprits adroits & avides de renommée voulurent saillir sur cette troupe uniforme; ils ne visèrent pas à reprendre la route de la vérité & du simple, si bien tracée par les premiers maîtres; ils prétendirent à un genre de beauté conventionnelle & extraordinaire, à un style de faste & d'apparat, enfin à un mérite d'adresse dans le maniement du pinceau; tout cela fut appellé le goût : & c'est ainsi que la *peinture* alla en dégradant. Citerai-je les formes affectées des Cortone & de ses élèves, les attitudes bisarres & les effets tranchans de Tiepolo & de Piazetta, enfin les ingénieuses conventions des derniers maîtres de notre école? Non, il n'est personne qui ne sente que les tableaux de ces tems n'offroient que de fausses beautés & des talens de parade. On voit aussi que partout où cette pente au mauvais style aura été suivie, la *peinture* y est anéantie.

En France, un amateur éclairé des chefs-d'œuvre de l'antiquité (1), élève de Bouchardon, & qui, par son rang & sa fortune, avoit quelques moyens d'encourager l'imitation de l'antique & des maîtres du quinzième siècle, a formé le hardi projet de ramener le bon goût. Il a été secondé par les talens d'un artiste (2) à qui il ne falloit que l'occasion de le répandre par ses leçons & par ses exemples; ainsi a commencé cette révolution d'autant plus étonnante, qu'il est presqu'inoui qu'on ait vu une nation remonter d'un goût factice & éblouissant, à un systême de beautés simples & sévères. L'histoire de tous les peuples montre, au contraire, des commencemens barbares, des perfections, & ensuite la décadence, d'où ils ne reviennent plus. Les François seroient-ils donc les seuls capables d'un tel retour vers la source du vrai beau ? Cette marche est déjà dignement commencée; on en verra sans doute les meilleures suites, si les événemens publics n'y portent aucun obstacle : car j'écris en 1789, au milieu de circonstances inquiétantes pour les arts.

(1) Le comte de Caylus.
(2) M. Vien.

Passons à une nouvelle école de *peinture*, bien faite pour occuper une place dans l'histoire & les époques de l'art. On entend que je veux parler de l'école angloise.

Josué Reynolds, peintre vivant, en est le fondateur. Tout le monde connoît le bon goût qui regne dans ses tableaux, ils eussent suffi pour lui mériter un rang distingué dans la classe des artistes de ce siècle; mais la suite qu'il a su donner à ses travaux par la création d'une nouvelle école, & par les bons principes que ses discours & ses exemples y ont semés, lui assurent un nom célèbre tant que l'Angleterre connoîtra les avantages & le prix des talens. Le goût anglois paroît s'être formé sur les grands maîtres de l'école italienne, & sur les peintres d'effets que la Flandre a produits. *La mort du général Wolf, le départ de Régulus retournant à Carthage, l'arrivée d'Agrippine à Brindes*, & quelques autres sujets seront toujours des preuves que l'école angloise a connu la grandeur du style, les fortes expressions, & l'art d'ordonner les plus nombreuses compositions. Heureux, si plus sévères dans leurs formes, moins ambitieux des effets piquans, ils soutiennent quelques tems des commencemens si beaux. Mais quand l'Angleterre n'auroit pas déjà montré de si brillans succès en *peinture*, elle se feroit toujours immortalisée par ses gravures. Cette savante nation n'a surtout pas encore été égalée dans l'art de traiter la manière noire, dans laquelle on peut dire qu'elle a surpassé ses inventeurs.

Il faut pourtant dire une vérité, quelque flatteuse qu'elle soit, pour nous. S'il existe encore une nation où la justesse des proportions, la certitude & la pureté des formes, & la belle manière de peindre rappelle les écoles d'Italie : c'est en France. S'il est une école qui fournisse un grand nombre d'artistes distingués dans tous les genres, & qui par ses travaux & ses principes, répande une influence sensible sur l'industrie & sur le commerce; c'est encore notre école. Une seule chose est à craindre, c'est l'attrait qu'en excite trop universellement pour la *peinture*, d'où s'ensuivra la multiplication désastreuse des artistes.

Il paroît que depuis quelque tems on encourage moins les talens naissans que les talens à naître. Par un projet mal calculé d'élever l'art, on a multiplié des écoles de dessin : bien différentes, sans doute, de ces écoles formées par des peintres habiles, on y montre les élémens selon des systêmes uniformes auxquels les esprits sont restreints dès leur entrée dans la carrière. Cependant leur nombre s'accroît dans tous les coins de cet empire; elles produisent le double inconvénient de donner à la France des peintres médiocres, c'est-à-dire, des hommes les plus inutiles à la patrie, & celui de les multiplier avec excès, & de hâter par-là la décadence & le mépris de la *peinture*.

Jettons un coup-d'œil sur l'état de cet art en Italie, il ne fera qu'augmenter nos craintes. Les premiers peintres y étoient en très-petit nombre, parce que dans ces tems, ce n'étoit que des genies qu'une force impérieuse entraînoit vers l'étude de la *peinture*. Ils étoient honorés, & méritoient de l'être; mais nulle autre circonstance que celle de leur goût naturel ne les avoit lancés dans une profession où jamais la récompense ne précédoit le succès. Les âges suivans ont vu éclorre des peintres sans nombre; mais ils ont perdu la considération à mesure qu'ils se sont multipliés. Leurs ouvrages, moins estimables à la vérité, & par conséquent moins recherchés, se sont donnés à vil prix. La misère enleve la possibilité des études : l'art se détériore sensiblement; & ceux qui l'exercent sont bientôt méprisés & confondus dans la foule du bas peuple.

Eh! comment ces hommes, quand ils auroient eu quelques talens, ne se seroient-ils pas dégradés avec la *peinture*? On les a vus, dans ces tems malheureux pour les arts, mendier, & se disputer entr'eux un ouvrage qui ne devoit être que mal récompensé : ils le faisoient en esclaves, toujours asservis au caprice de celui qui leur donnoit un salaire de première nécessité. Est-ce ainsi que l'art de peindre doit être exercé? Pour qu'il le soit avec succès, il faut que l'esprit du peintre soit, comme son état, indépendant; & que son ame soit élevée & ennoblie par les honneurs & les encouragemens. Les grands & les riches n'accorderont ces faveurs qu'avec peine, toutes les fois que les peintres seront en grand nombre, & forcés à la sollicitation.

La dégradation de la *peinture* pourroit avoir encore sa source dans la mauvaise forme & le despotisme qui regnent quelquefois dans les sociétés académiques. En effet, elles ont souvent été dominées par des goûts exclusifs qui gênent les génies de caractères, & les forcent à se dénaturer. Si elles exigent tel ou tel mérite d'exécution, bientôt pour s'y rendre habile, on négligera les premières parties de l'art. L'école se porte-t-elle vers le mérite du dessin d'une manière absolue, ce qui arrivera toutes les fois que les sculpteurs y seront prépondérans? alors l'artiste, dont l'inclination seroit marquée pour le coloris, ne suivra pas une partie dans laquelle il n'obtiendroit aucune estime, & sera forcé de se livrer à celle dans laquelle il restera toujours médiocre. Le même genre d'inconvéniens aura lieu, comme il est arrivé à Venise, où la sculpture n'a pas été pratiquée, si toute l'instruction de l'école se porte vers le talent de colorier; un esprit dif-

posé au choix & à la précision des formes, ne trouvera pas l'aliment qui lui seroit nécessaire; & ce sera un sujet perdu pour l'art.

Aussi, bien loin de forcer toutes les dispositions diverses à suivre la même route, il faudroit qu'elles trouvassent toutes des conseils & des soutiens dans la même académie. Ce plan bien conçu & bien exécuté, feroit voir, dans la même nation, la sévérité de Florence, les graces de Parme, la puissance du coloris des Vénitiens, les inventions des François, le pinceau doux & flatteur des Hollandois, à côté de la touche fière & vigoureuse des Espagnols. Mais quand verra-t-on une si étonnante réunion ? Ce sera quand un administrateur également actif, puissant, instruit & impartial, continuera de s'opposer à ce qu'un peuple d'artistes soit régi par un systême spécial. Ce sera quand les talens divers seront également protégés, & quand le public pourra juger à loisir, que le gouvernement l'écoutera, & suivra ses arrêts. Car, encore une fois, si un seul peintre, ou même un petit nombre de peintres, auxquels se joindront en foule des amateurs, des connoisseurs, des beaux esprits, des gens qui veulent le paroître, s'emparent de la fonction de juger tous les peintres; s'ils s'arrogent une sorte de magistrature avec pouvoir de leur marquer les rangs, de les élever ou de les déprimer à leur gré, ils n'apprécieront jamais que les parties du talent qu'ils aiment & qu'ils connoissent. Eh ! n'avons-nous pas vu Rubens méprisé sous le regne même de Lebrun & de le Sueur, & défendu par un amateur courageux, de Piles, qui seul a remis avec effort ses ouvrages en estime dans notre académie de peinture ?

Je ne puis me rappeler sans honte, d'avoir entendu des hommes en réputation traiter comme ouvrages sans goût, les productions de Raphael, du Dominiquin, & de la sculpture antique.

Nous le répétons encore; du despotisme sur les artistes, naîtra la dégradation de la *peinture*. Si quelqu'esprit fort, original, & qu'on regardera peut-être alors comme indisciplinable, vient à suivre son penchant, à sortir avec peine de la route battue, ce cas extraordinaire n'empêchera pas la force du systême de prévaloir, & de répandre dans les ouvrages de *peinture* cette uniformité destructive de tous progrès, parce qu'elle est essentiellement opposée à cette loi de variété imposée par la nature.

Nous avons parlé à l'article *instruction* des dangers de la tyrannie des écoles, nous y renvoyons le lecteur. Nous ne nous sommes laissés aller au plaisir de rappeler ici nos opinions, que par l'influence que les académies peuvent avoir sur les progrès ou la décadence de l'art de peindre. Elles sont de la plus grande utilité, quand plusieurs des artistes qui les composent sont capables de donner des instructions sur toutes les parties de la *peinture*, & sur les différentes manières de réussir dans toutes ces parties, & quand ils fortifient leurs leçons par des exemples tirés des ouvrages des grands maîtres. Gessner, poëte qui peignoit si bien la nature, & peintre qui la rendoit si poëtiquement dans ses dessins & dans ses gravures, Gessner, dis-je, engage tout peintre à discourir ou à écrire sur la *peinture*, en s'appuyant sur chaque point, par des tableaux ou des estampes renommés.

En suivant ce vaste projet, on embrassera tous les genres de succès; on montrera que, dans la composition, il réside un mérite qui part de l'ame sensible du peintre, & un autre de l'imagination. Le premier est écrit dans les tableaux de Raphaël, du Poussin, &c.; le second se lit dans les fécondes productions de Tempesta, de Barocci, de Rubens, de Layresse, de Giordano, de la Fosse, de Jouvenet & autres. — Dans chacune de ces grandes divisions, il est encore divers dégrés faits pour les différens esprits : & les talens qui en résulteront seront d'autant plus distingués, qu'ils tiendront à des conceptions libres, particulières & vraiment originales.

Une observation qui tend encore à la perfection de la *peinture*, c'est de bien partager les emplois. Qu'une imagination féconde, une exécution peu arrêtée soit chargée des plafonds, des grandes ordonnances. Le goût des grands ensembles & des compositions de faste y seront dans toute leur valeur; mais les finesses de l'expression, des formes & des détails exacts seroient perdus dans les voutes & à de grandes distances. On jouit bien mieux d'un tableau de le Sueur & du Poussin dans le silence du cabinet, où chaque jour d'examen fait découvrir une nouvelle beauté, qu'on ne le pourroit faire à un grand éloignement.

Il faut être persuadé que ni le même sentiment de dessin ni le même pinceau ne doivent appartenir à ces deux sortes d'ouvrages : la recherche des traits les plus fidéles, la finesse, les graces, ou la netteté de l'exécution sont perdues dans les coupoles où le Guerchin & le Corrége ont manifesté les grands traits des effets de la *peinture*. Ils le sont entiérement par la nature de la *peinture à fresque* (*voyez* FRESQUE.) Tandis que la suite des tableaux précieux devant lesquels nous allions puiser de si utiles leçons sous le cloître des Chartreux, laissent à loisir admirer tout ce qu'un pinceau délicat & léger peut avoir d'agréable aux yeux d'un praticien, tout ce qu'un dessin pur & spirituel peut montrer de vérités & de clarté, enfin tout ce que l'ame

la plus sensible peut offrir à toutes les ames, de séduisant & d'expressif.

Il seroit encore avantageux de discourir publiquement dans les écoles sur les divers moyens de disposer des lumières & des ombres, & d'employer la fraîcheur, la finesse ou la puissance des couleurs. Un homme vraiment instruit n'exigeroit pas la recherche des teintes détaillées, ni des lumières trop multipliées dans des ouvrages destinés à être placés loin de la vue; comme nous venons de prouver que l'on ne devoit pas y rechercher les petits détails des formes, ni la politesse de l'exécution : des partis d'effets d'un choix heureux & piquant, des masses bien senties, des couleurs locales, simples & larges, une teinte générale plutôt ardente que trop grise, sont quelques-uns des moyens convenables à une grande distance.

D'un autre côté, si je vois des tableaux de cabinets où l'on ait employé une grande vigueur de teintes & toute la *pâte* dont la palette est susceptible; tels que ceux qui sont sortis des mains de Guerchin, de Trevisani, de Rembrant, de Parrocel Père, & autres, je les trouve moins faits pour flatter mes yeux, que les teintes fraîches, la touche légère, ou la fonte précieuse de Gérard Douw, de Wouwermans, de Teniers, de Mignard, &c.

Ces divers talens sont sans doute le fruit des études, des recherches & des bonnes leçons; mais ils sont dûs bien plus encore aux organes & aux facultés particulières de l'esprit & de l'ame qui font les peintres de divers goûts & de divers genres. Voyez l'article QUALITÉS, où il est parlé de toutes celles qui sont nécessaires pour exercer la *peinture* avec succès.

Après avoir entretenu nos lecteurs des genres & des parties de l'art, rappelons ce qui peut en résulter de plus séducteur & de plus instructif. Avant que d'en présenter les tableaux, nous observerons qu'il ne faut pas attendre de la *peinture* les effets de la musique qui touche les sens d'une manière si prompte & si vive. Il ne faut pas la comparer à la sculpture ni par la richesse des matériaux qu'elle employe, ni par la durée, ni par l'avantage de présenter le vrai de tous les sens. On verra dans le mot *sculpture* tout ce qu'elle peut offrir aux sens & à l'esprit, & on dira surtout que ses beautés réelles consistent en des qualités très-différentes de celles de la *peinture*. Enfin, il ne faut pas exiger de notre art qu'il remue l'ame aussi puissamment, aussi fréquemment que la poésie. Il ne laisse rien à faire à l'imagination : au lieu que l'art des vers agit sans cesse sur cette faculté; & par son moyen, elle produit des images d'autant plus faites pour frapper les sens de ses lecteurs, qu'elles ne sont conçues que d'après les connoissances, les goûts & les rapports de celui qui les enfante.

Mais la *peinture* est moins passagère & d'une expression plus distincte & plus réelle que l'art des sons : elle est plus séduisante & plus étendue que la sculpture, en ce qu'elle exprime la nature sous des faces plus diverses & sous plus de rapports. Quant à la poésie à laquelle nous pensons qu'elle tient davantage par ses effets, elle l'emporte en ce qu'elle est d'une communication plus rapide, plus générale, en ce qu'elle est plus soutenue & plus détaillée. Si comme dans les ouvrages du peintre, on trouve dans un poëte les images des objets connus & inconnus, des présens & des passés, il faut convenir que le premier est obligé de les présenter d'une manière bien plus réelle, &, pour ainsi dire, plus palpable.

Combien la *peinture* n'a-t-elle pas de charmes, quand elle nous offre les objets de la manière dont nous les avions vus dans la nature, ou de celle dont nous les avions conçus? Elle est encore d'un intérêt bien piquant, quand elle nous surprend par des représentations de choses inconnues : semblable en cela à l'art dramatique, elle plaît en instruisant, même par l'image de scènes dont la réalité causeroit de l'horreur & des dangers. C'est ainsi que les combats dont sont ornées les galeries de Versailles & de Turin, instruisent en même tems qu'ils attachent, sans causer d'effroi, & qu'ils partagent l'esprit entre le plaisir d'apprendre & celui du spectacle paisible d'évenemens curieux & déjà loin de nous.

La *peinture* est surtout enchanteresse dans ces intérieurs où l'on a voulu completter un histoire de la main du même peintre. Malgré la maigreur du style de Coypel, je regrette les ingénieux & agréables tableaux dont il avoit embelli les murs de la galerie du Palais-Royal, en y représentant les sujets pittoresques de l'Enéide. Qui ne gémira avec larmes sur la dévastation du plafond de l'hôtel Brétonvilliers, où Bourdon, l'un des plus abondans & des plus gracieux génies de notre école, avoit peint l'histoire de Phaëton? Nous possédons encore dans l'hôtel Lambert tout ce que l'esprit peut concevoir de plus grand sur les faits d'Alcide, inventé avec chaleur & exécuté fortement par le Brun, alors en concurrence avec le Sueur, son digne rival. La variété des sujets, l'ensemble des tons, & cette liaison produite par des ornemens ingénieux, & toujours bien motivés, tout enchante, tout plaît dans cet ouvrage superbe, auquel il ne manque que d'être peint à fresque, pour être toujours frais & toujours durable.

Nous possédons encore la suite des tableaux qui formoit le bel ensemble de la galerie du

Luxembourg. Le grand homme, auteur de ce poëme complet, a réuni tout ce que la *peinture* peut produire de plus séduisant par les couleurs riches & brillantes, & ce que l'imagination peut créer de plus noble pour intéresser & élever l'ame dans les sujets les plus familiers. On ne peut assez admirer, dans cette suite de vingt-un tableaux, l'étendue du génie qui a pu saisir un si grand ensemble, en y réunissant tout l'accord & toute la variété dont il étoit susceptible : la disposition des sujets, leur choix, celui des sites, se correspondent pour diversifier chaque tableau par un nouvel intérêt. Toujours dirigé par un goût exquis, Rubens a placé une scène presque toute historique & d'intérieur, c'est *le couronnement de la reine Marie de Médicis*, en face *du conseil des Dieux & de la poursuite des vices*, où tout est nud, tout est allégorique, tout est poétique. Le tableau qu'il a placé dans le milieu, est un mélange d'allégorie & d'histoire, distribué pour contraster avec les deux autres dont je viens de parler, & pour former le passage délicieux de l'une à l'autre de ces scènes différentes. Ce tableau du milieu se divise en partie toute poétique : *l'apothéose d'Henri-le-Grand*, & en partie historique : *la regence donnée à la reine.*

C'est à la vue de ces rapports si propres à enchanter les sens, qu'on goûte tout l'avantage de la représentation pittoresque d'une même histoire, lorsqu'elle est conçue par le même génie. D'abord, comme je viens de le faire voir, les formes de toutes les compositions sont disposées les unes pour les autres, & offrent une utile & sage variété ; qualité précieuse qui fait sentir l'inconvénient de la disparate toujours produite par l'emploi de différentes mains. En second lieu, il existe dans un ouvrage sorti de la même palette, un accord général de coloris qui n'est varié que par la différence des sujets & des sites. Il faut convenir que cette harmonie est aussi nécessaire aux yeux dans un ensemble en *peinture*, que le même style dans un poëme epique, qui malgré la diversité des actions & des images, y répand une liaison seule capable de saisir & d'enivrer l'esprit du lecteur. Nous concluons donc avec assurance que la même histoire en *peinture*, destinée à être vue dans le même lieu, veut être traitée de la même main.

Les tableaux de l'histoire de la Vierge dans le chœur de Notre-Dame, ne font pas à l'œil l'effet d'une même histoire. Et dans la galerie de Toulouse, les tableaux distingués qui y sont rassemblés étant tous de divers auteurs, semblent contredire l'uniformité de la décoration générale, quoiqu'ils ne soient pas réunis pour y tracer une même histoire.

Ainsi deux choses doivent concourir à produire un bel ensemble, dans une suite de tableaux disposés dans le même lieu, pour former une histoire suivie ; savoir : 1°. la variété dans les formes des compositions & la symmétrie des ornemens, 2°. l'accord général dans le coloris. Tout cela produit une conformité de manière qui est d'une telle nécessité, que les entrepreneurs de ces sortes de suites en gravures, ont eu l'attention d'exiger des graveurs chargés des différentes planches, que le travail des tailles & la valeur du ton général fussent à peu-près les mêmes, & c'est avec ce soin qu'ont été gravées la galerie du Luxembourg, dont je viens de parler, celle de Versailles, du palais Farnèse, &c. Or, qu'on se représente un instant ces suites exécutées de toutes sortes de manières, même par les plus habiles graveurs ; savoir, une estampe par *Mellan*, l'autre de Wischer, celle-là par P. Pontius, celle-ci par Drevet ou Masson, cette autre par Nanteuil, &c. Par cette supposition, on jugera nettement de notre opinion sur la nécessité de former de la même main un poëme en *peinture* de plusieurs chants.

Je sais qu'il est un autre genre de spectacle pittoresque à offrir dans une gallerie ou dans un grand cabinet ; c'est celui de la réunion des genres & des écoles. Alors la variété y est du plus grand intérêt. Les collections du roi de France, du Palais-Royal, de Turin, de Florence, du palais Pitti, de Doria, de Barberin, des souverains de Dresde, de l'impératrice de Russie, & beaucoup d'autres font sentir tout l'attrait de ces assemblages où l'on peut suivre les diverses manières des écoles de *peinture* dans leurs différens âges, ce qui les a distinguées entr'elles, ce qui caractérise le goût particulier de chaque peintre, & ce qui montre en quoi chacun d'eux a changé de style, de ton & de coloris. Un esprit observateur y apprendra surtout qu'il est en *peinture* toutes sortes de moyens de plaire ; que, comme je l'ai dit, tout ce qui est neuf, original & piquant, sous quelqu'aspect que ce soit, a des droits à l'approbation d'un homme qui sait juger des différentes parties de l'art, & que pour lui, il n'existe pas de beautés exclusives.

Terminons cet article, où j'ai tâché de rassembler ce que la *peinture* a de droit à notre estime & à notre admiration, tant par ce qu'elle exige de connoissances, que par les effets qu'elle produit, en déplorant la perte des belles collections qu'on voyoit à Paris au milieu de ce siècle. Après la mort des hommes de goût qui les avoient formées, elles ont été dispersées : des Crozat & des Jullienne, il ne nous reste plus que le souvenir de leur amour pour la *peinture*. Les chefs-d'œuvre de l'art qu'ils offroient publiquement pour ses progrès, à la curiosité de leurs concitoyens &

des étrangers, enrichissent actuellement les palais des autres nations.

Envions un usage, né du respect des Italiens pour la *peinture*, par lequel leurs collections, toujours publiques, subsistent autant que les héritiers des grandes familles, & portent à l'immortalité, avec leurs noms, les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes. (*Article de M. Robin.*)

PEINTURER (v. a.) Imprimer en couleur, enduire un objet de couleur, mettre en couleur.

De ce verbe peut se former le substantif masculin, Peinturage, qui exprimeroit clairement, par un mot simple & propre, un *enduit de couleur*, & ce qu'on nomme une *impression*. C'est un terme nouveau que nous proposons ici pour distinguer, par une seule expression, la peinture *d'impression*, de la peinture considérée comme art. Nous ne connoissons en latin que le mot *pictura* pour le métier & pour l'art. Seroit-ce une raison pour laisser à notre langue une pareille défectuosité?

Avant de prononcer sur ce mot, lisez l'article *peintureur*. (*Article de M. Robin*).

PEINTUREUR, (subst. masculin). Nom de l'ouvrier chargé d'imprimer en couleur les bois, les fers, les murs & toutes les parties des diverses constructions & autres objets, qu'on veut qui soient colorés.

Nous pensons que ce n'est pas hazarder que de proposer dans cet ouvrage une expression nouvelle qui est en même tems utile & fondée sur l'analogie.

Le mot *peintureur* est d'un usage nécessaire; car il n'y a personne qui ayant eu à employer un ouvrier pour le *peinturage* de sa maison, n'ait été embarrassé de ne le pas confondre, en parlant de lui, avec l'artiste qui étoit chargé d'orner les murs ou les plafonds de ses ouvrages en *peinture*. Il arrive que si l'on est au fait des termes de batimens, (ce qui est rare, quand on n'est pas du métier,) il arrive, dis-je, alors qu'on se sert d'une périphrase qui n'est pas entendue de tout le monde; *peintre d'impression*: autrement, pour désigner cette sorte d'ouvrier, on se sert de phrases triviales & de termes injurieux, comme *peintre à la grosse brosse*, *barbouilleur*, &c. d'où il arrive que dans le seul but de faire la distinction utile d'un art libéral, à un métier, d'un artiste à un ouvrier, on humilie celui qui ne doit pas l'être plus que le carreleur, le vitrier, le maçon, &c.

En second lieu, nous avons dit que le mot *peintureur* est une innovation bien fondée, bien autorisée; & en effet, on trouve les mots *peinturer*, *peinturé*, dans beaucoup de dictionaires; donc il est analogique d'en former *peinturage*, & *peintureur*.

Menage regarde *peinturer* comme un bon mot françois. Il cite les vieux dictionaires de *Nicot*, de Monet, du Cange dans son Glossaire, Nicol. Perrot dans son *Cornucopia*.

Les latins se servent des mots *picturare*, *picturatus* pour dire orner, enduire de couleurs: & ils employent plus comunément les mots *pingere*, *pictus*, pour exprimer l'art de peindre, de faire des tableaux.

Pour appuyer l'usage du mot *peinturer*, on a cité un passage de Saint-Augustin qui, parlant aux Idolâtres d'une statue d'Hercule colorée, se sert de *picturatus*, *peinturé*.

Sur quoi quelques critiques ont prétendu que le mot *picturare* étoit de la basse latinité, & d'autres, tels que l'abbé de Saint-Réal, en ont conclu que *peinturer* n'étoit pas un bon mot. Cependant *picturatus* se trouve dans plusieurs bons auteurs, tels que Claudien, & même Virgile, qui au livre 3, vers 483 de l'Enéide, dit en parlant des habits dont Andromaque fait présent au jeune Ascagne.

Fert picturatas auri subtegmine vestes (1).

Nous avons trouvé *peinturer* dans le dictionaire de Jer. Victor.

Dans Calepin le mot *picturatus* est ainsi explique

(1) On ne gagneroit rien à objecter à l'auteur de cet article que le mot *picturatus* n'est pas employé par Virgile dans l'acception qu'il applique au mot *peinturé*, mais dans celle de *variegatus*, & que dans le vers cité, il signifie une étoffe rayée ou brochée en or; que dans ces vers de Claudien, il exprime une broderie de figures, faite à l'aiguille, en or & en argent, & qui semblent respirer:

Nec rudis in tali suffecit gratia textu;
Auget acus meritum, picturatumque *metallis*
Vivit opus. (de IV consul. Honorii.)

Que dans cet autre vers de Claudien, il signifie des étoffes peintes de différentes couleurs:

Et picturatæ saturantur murice vestes.
(In *Rufinum*, lib. 2. v. 208.

On aura toujours à répondre, ainsi que l'établit notre auteur, que le vers de Virgile, & même ceux de Claudien, prouvent que le mot *picturatus* est de la bonne latinité; & puisque St. Augustin l'emploie dans le sens que M. Robin exprime par le mot *peinturé*, on ne peut nier que ce mot ne reçoive de son origine le droit d'être admis en ce sens dans notre langue, si l'usage vient à le permettre, puisque c'est des mots latins, pris dans le sens qu'ils avoient au temps de la basse latinité, que s'est principalement formée la langue françoise, ainsi que toutes les langues de l'Europe, dérivées du latin. Il est clair que les Barbares n'ont pu adopter les mots latins dans le sens qu'ils avoient au siècle d'Auguste, mais dans l'acception qu'ils avoient reçue au temps de leur invasion. (*Note du Rédacteur.*)

pliqué : *variâ Picturâ exornatus*; orné de diverses couleurs.

Le petit dictionnaire de Morelle traduit *picturatus* par *peinturé*, & *pictus* par *peint*.

Veneroni traduit *peinturé* par *colorato*, *dipinto d'un sol coloré*.

Mais il est important de copier ici un passage *des réflexions sur l'usage de la langue françoise*. Il y est dit « bien loin que *peinturer* soit un mauvais mot, comme le prétendent quelques personnes, n'est-ce pas » un terme nécessaire qui peut servir à distinguer deux choses toutes différentes ? car » *peindre* ne signifieroit-il pas représenter avec » le pinceau la figure de quelque chose, comme » d'un oiseau, d'un homme &c, & *peinturer*, » mettre seulement des couleurs sur quelque » matière que ce soit ? lors par exemple qu'on » a appliqué des couleurs sur une statue, ne » peut-on pas dire qu'elle est *peinturée*? car pour » la *peindre*, il semble qu'il faudroit qu'avec » les couleurs, on en fit la représentation, ce » qui est très-différent.....

Nous rappellerons aussi le mot *peinturé*, du dictionaire de Trevoux « c'est, y dit-on, » ce qui est peint & couvert d'une seule » couleur, & sans art particulier. En plusieurs » lieux, les maisons sont *peinturées* au dehors. » On *peinture* les volets, les croisées, la menuiserie. On dit aussi voilà une maison bien » dorée, bien *peinturée*. On ne sauroit, ajoute » ce dictionnaire, se passer de ce mot. C'est » un bon mot françois ».

Depuis longtems j'avois noté ce mot; & appuyé de quelques autorités, j'avois remis ma note à feu M. Bauzée, avec qui j'étois lié d'amitié, dans l'intention qu'il fit insérer ensemble les mots *peinturer*, *peinturage* & *peinturer* dans la nouvelle édition du dictionnaire de l'académie françoise, où les maîtres de la langue ont le projet de faire entrer tous les vieux mots utiles. Mon desir étoit que ceux dont il s'agit ici pussent être admis dans les écrits, & ensuite dans le langage : j'ai fait cet article dans le même dessein, & si les savans, les artistes, & surtout les architectes, qui ont tant d'occasions d'en faire usage, jugent, ainsi que moi, que ces mots sont nécessaires & ne peuvent être remplacés par d'autres, ils parviendront bientôt à les rendre d'un usage général. Or, le fameux Vaugelas disoit, *l'usage est la mère des langues*.

(*Article de M. ROBIN*).

PENDANT, (subst. masc.), On donne ce nom à un tableau, à une estampe qui, ayant les mêmes dimensions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallele du même mur & lui correspondre. On dit qu'un tableau est le *pendant* d'un autre, qu'il fait *pendant* avec un autre, que deux tableaux font *pendans*.

Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendans*, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair; un tableau d'une composition triste, ou même seulement austère, ne fera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un paysage avec un sujet d'histoire.

Pour que deux portraits soient *pendans*, il faut que les deux têtes soient tournées des deux côtés opposés, afin qu'elles se regardent en quelque sorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits sont *en regard*.

On ne s'avise guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres fassent *pendans* : Mais on exige ordinairement cette correspondance dans les tableaux qu'on destine à décorer de petits cabinets, & qui sont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux soient de la même main.

Les véritables amateurs de l'art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d'acquérir un tableau précieux qui n'a pas de *pendant* : mais ceux qui ne s'occupent que de la décoration, sont peu difficiles sur le mérite des ouvrages, & beaucoup sur leur correspondance.

Dans le siècle dernier, on achetoit des estampes comme de beaux ouvrages de l'art, & l'on n'exigeoit pas qu'elles fissent *pendans*. La plupart des belles estampes de G. Audran, d'Edelinck, de Poilly &c. n'avoient point de *pendant*. Aujourd'hui qu'on n'achète guère des estampes qu'en qualité de meubles, un graveur ne peut se promettre un débit sûr d'une estampe, s'il ne l'accompagne pas d'une estampe correspondante. Dès qu'il a gravé une planche, il faut qu'il se hâte d'en graver le *pendant*. Quelquefois cependant on veut bien faire grace à une bonne estampe isolée, & alors on la fait servir de milieu entre deux *pendans*.

On pourroit représenter aux amateurs des *pendans*, qu'ils ne sont pas encore assez difficiles : Quand la composition charge le côté droit d'un tableau, ils devroient exiger que la composition de l'autre chargeât le côté gauche : si elle occupe le milieu de l'un, elle devroit occuper le milieu de l'autre. Puisqu'ils ne regardent plus les productions de l'art que comme des meubles, ils ont droit d'y exiger la plus parfaite symmétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correspondance symmétrique fait le premier mérite de l'art; ce seroit abréger les moyens d'être connoisseurs. S'ils n'avoient pas

le coup-d'œil juste, ils pourroient devenir des connoisseurs irréfragables en prenant un compas.

Quoiqu'une statue puisse être correspondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en fait le *pendant*, parcequ'on ne pend pas une statue comme des tableaux ou des estampes; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, & qu'on attache de même (L).

PENSÉ (part. pass.) raisonné, réfléchi. On dit, dans la langue de l'art, qu'un tableau est bien *pensé*, qu'une figure est bien *pensée*.

PENSÉE (subst. féminin.) C'est ainsi qu'on nomme une idée grande, profonde, expressive, ingénieuse qui se trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un boccage, & trouvent un tombeau avec cette inscription : *J'ai aussi vécu dans l'Arcadie*, est une *pensée* qui fait profondément réfléchir le spectateur. Dans le tableau du déluge, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau & rampe le long d'un rocher, est une *pensée* sublime qui marque bien l'incommensurable solitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui se noye, & qui, par un dernier effort, tient encore son enfant au-dessus de l'eau, est une *pensée* expressive & touchante. Vénus donnant le fouet à son fils avec des roses, n'est qu'une *pensée* riante & badine.

Un effet d'ombre ou de lumière répandu sur le tableau, peut être une belle *pensée*. C'étoit une sublime *pensée* du Corrége de faire émaner la lumière de la figure du Christ nouveau-né, dans son tableau de l'adoration des bergers, qu'on appelle la nuit du Corrége. Plusieurs peintres ont, dans la suite, adopté cette idée; mais comme elle ne leur appartenoit pas, ils n'ont eu que le mérite de l'exécution.

C'est une belle *pensée* d'effet que cette ombre qui, dans le tableau de M. David, enveloppe la figure de Brutus au moment où l'on apporte les corps de ses deux fils décapités par son ordre. Brutus, en condamnant ses fils, n'a dû sentir que l'amour de Rome : l'arrêt prononcé, il ne sent plus que la nature : il fuit la lumière, il se cache dans l'ombre, il y est assis dans un état de stupeur : le déchirement de son ame ne se manifeste que par les convulsions des extrêmités, & l'ombre qui le couvre ajoute à l'horreur que le spectateur doit éprouver. Cette *pensée* déjà grande par elle-même devient d'une poésie sublime, parce que cette ombre qui enveloppe Brutus, est celle que porte la statue de Rome. Ainsi c'est à l'ombre de Rome que s'est refugié le consul après avoir, par amour pour elle, outragé la nature.

C'est une belle *pensée* d'expression que celle de M. Reynolds dans son tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, sur ses genoux; il ne les regarde pas : son corps est droit, sa tête est roide, son œil est fixe : il ne sent plus, il est pétrifié.

Dans les ouvrages de l'art, comme dans ceux d'esprit, une *pensée* qui semble d'abord ingénieuse ne se soutient pas toujours à l'examen. Il semble même qu'un artiste doit être encore plus sévère qu'un écrivain, parce que les opérations de son art étant bien plus lentes que celles de l'écriture, laissent plus de temps à la réflexion : il ne peut pas s'excuser sur une illusion d'un moment. Le sculpteur, dont les opérations sont encore plus longues que celles du peintre, doit être encore moins indulgent pour lui-même, & attendre moins d'indulgence de la part de ses juges.

La *pensée* de l'amour qui se fait un arc de la massue d'Hercule est riante & semble ingénieuse. On pourroit l'applaudir dans un poëte qui l'auroit traitée en quelques vers, sur-tout s'il les eût écrits d'un style léger & badin : mais la sculpture est sérieuse & réfléchie, & je doute qu'un sculpteur ait bien fait de s'arrêter à cette pensée. Tailler un arc dans le bois d'une massue, est le travail d'un ouvrier vigoureux ; il ne convient point à l'amour. Les anciens poëtes ne lui auroient pas imposé de rudes travaux : ils lui donnent une foiblesse apparente. Il a de petites mains, dit Moschus, & cependant il lance ses traits jusques dans l'Achéron, jusques dans le cœur du Dieu des morts : il n'a qu'un petit carquois, que de petites fleches, mais il les lance jusques au ciel. Moschus n'auroit pas employé les petites mains de l'amour à faire un travail de charron. D'ailleurs le bois nueux d'une massue ne semble pas bien propre à faire un arc.

Les allegories peuvent-être mises au nombre des *pensées* : mais on a déja dit que les artistes en devoient faire très-sobrement usage. Il ne faut pas qu'un ouvrage de l'art soit une énigme.

Les *pensées* dans l'art témoignent que l'artiste est homme d'esprit ; mais elles sont perdues, si lui-même ne témoigne pas en même-temps qu'il est bon artiste. Un tableau mal fait, & rempli de plus belles *pensées*, ne sera toujours qu'un mauvais tableau.

Des gens d'esprit ont souvent communiqué des *pensées* fort heureuses à des artistes médiocres ; mais comme ils n'ont pu leur communiquer en même temps le talent de les bien rendre suivant l'art, ils ne leur ont en effet rien donné. (L.)

PERCÉ. (*Ad.*) On employe ce mot en parlant du paysage. On dit qu'un paysage est bien *percé* quand il laisse découvrir des objets éloignés. C'est un merite dans ce genre de laisser

appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soupçonner par des sentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien *percé* est un paysage *bouché*. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être *percés*; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

Le mot *percé* se prend aussi substantivement. On dit qu'il y a dans un paysage de beaux *percés*, quand à travers des roches, des arbres &c., la vue se perd dans les lointains. Les paysages qui ont de beaux *percés* sont plus piquans que ceux qui sont *ouverts*; c'est à dire, que ceux qui n'offrant qu'un petit nombre d'objets sur les premiers plans, laissent voir une vaste partie de l'horizon. Une sombre allée qui ne découvre le lointain que par un *percé* étroit est plus agréable qu'un paysage qui n'ayant que quelques bouquets d'arbres ou quelques fabriques sur les côtés des premiers plans, laisse à la vue la liberté de se porter sans obstacle à une grande distance. (L.)

PERSONNAGE. (*Subst. masc.*) Ce mot n'appartient pas à la langue des arts; on y emploie le mot *figure*; & avec raison, puisque les *personnages* que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne sont que figurés.

Cependant par un usage trivial, mais étranger aux artistes, le mot *personnage* est employé en parlant des ouvrages de peinture exécutés en tapisserie. On dit: *une tapisserie à personnages*.

Mais avant que l'ouvrage de l'art existe, il faut que les *personnages* dont il fera l'imitation soient dans la tête de l'artiste, qu'il les voye & qu'ils soient ses premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embrasse d'un coup d'œil l'action qu'il veut leur faire représenter. Dans cette opération de l'esprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les régles conventionnelles l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu suivant ces régles, mais telle qu'elle a dû se passer dans la nature. Aucun *personnage* inutile, aucun accessoire ambitieux ne viendra se peindre dans sa pensée: il n'y trouvera que l'image des *personnages* nécessaire, des accessoires convenables. Voilà l'esquisse qu'il doit respecter & suivre. Voilà l'esquisse qu'il ne manquera pas de gâter, si fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche ensuite à imaginer des figures, des accessoires pour former des grouppes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations mesquines & subalternes, par lesquelles on détruit la premiere conception du génie, qui consiste à voir le sujet dans ses grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de dessin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de composition. Comment si, dans une action que l'artiste auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un second mouvement de son attention, comment, dis-je, se donne-t-il une peine nuisible pour embarrasser de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans laquelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'est remontré? Pourquoi me montrer, dans un sujet noble & frappant, ces figures d'esclaves ou d'enfans qui n'y sont pas nécessaires, ces meubles, ces ustensiles qui n'y sont introduits que pour enrichir le tableau, suivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir en effet suivant le langage de la raison? Il n'y a point d'autres règles pour la composition pittoresque que pour la composition poétique. C'est aux peintres aussi bien qu'aux poëtes que Boileau a dit:

> Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
> Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
> Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant;
> L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

Si l'esprit des amateurs de l'art ne se rassasie pas aisément d'inutilités, si même il s'en montre toujours plus avide, c'est qu'en général les amateurs & même les artistes ne connoissent point l'art; ils ne connoissent que le métier, ils ont fait de ce métier des règles barbares, & dans leur orgueilleux aveuglement, ils traitent de barbares ceux qui refusent de corrompre l'art en les observant.

Couvrir une toile de grouppes liés, cadencés, contrastés, est un métier qui peut s'apprendre, que Pietre de Cortone a pu montrer à Romanelli, que Romanelli a pu montrer à d'autres, qui se perpétuera facilement des maîtres aux élèves: c'est un métier qui peut s'exercer aisément, & dans lequel Luc Giordano multiplioit sans peine les ouvrages. Mais composer un sujet des seules grandes parties qui sont nécessaires, & les bien rendre, c'est l'effort du génie & de l'art; c'est ce qui éleve le très-petit nombre des grands maîtres, au dessus de la foule des habiles ouvriers; c'est même ce dont les plus grands de nos maîtres n'ont laissé qu'un trop petit nombre d'exemples qu'ils semblent avoir plutôt produits par un heureux instinct que par un principe arrêté; c'est

de brouillard, la dégradation est plus forte à quelques pieds quelle ne le feroit à quelques lieues par un temps serein. Quelquefois les lointains sont très-vigoureux : c'étoit ainsi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'est donc surtout par l'observation que le peintre apprendra les loix de la *perspective aérienne*. Il s'appercevra qu'en degradant les tons, elle rend aussi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne respecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

PERSPECTIVE; on donne ce nom à des peintures que l'on place aufond d'une allée ou d'une galerie pour en prolonger la longueur apparente ou pour la terminer par des vues qui paroissent éloignées. Ces sortes de peintures font quelquefois une illusion passagère. On appelle encore *perspectives* des tableaux ou des estampes qui representent des places, des rues, des temples qui offrent une grande profondeur. On appelle quelquefois H. Stéevick, Peter Néefs, des peintres de *perspectives*. Cette dénomination n'est pas condamnable; car quoique tous les peintres doivent représenter les objets suivant les règles de la *perspective*, ceux qui ne représentent que des intérieurs de galeries ou d'édifices, peignent la *perspective* par exellence & en font leur principal objet. (L)

PESANT (adj.) Une figure est *pesante* quand elle est d'une proportion courte, grosse, ramassée : c'est le contraire de la proportion svelte & élégante. Un contour *pesant* est le contraire d'un contour fin & léger. On dit aussi métaphoriquement que des tons sont *pesans*, comme on dit qu'ils sont légers. Les tons mattes semblent à l'œil avoir de la pesanteur, & les tons agréables & brillans, de la légereté. Une draperie *pesante* n'est point celle qui est d'une étoffe grossière; Raphaël n'a pas souvent employé les étoffes fines dans ses draperies, & cependant elles sont loin d'être *pesantes* : on entend par une drapperie *pesante* celle qui est trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, qui ne se distribue pas en plis grands à la fois & légers, en un mot qui forme plutôt ce qu'on appelle *paquet*, que de belles suites de plis dont on sente la cause, l'origine & la fin. Un ciel est *pesant* par le ton, il l'est aussi par la forme des nuages. Il est *pesant* par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légereté de l'air & cette clarté qui montre que les vapeurs aëriennes sont tout imbibées de lumière; il est *pesant* par la forme, quand il est chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, & qui ressemblent plutôt à des corps solides, qu'à des amas de vapeur que le vent chasse à son gré. Un feuillé est *pesant* quand il n'indique pas la légereté des feuilles que le moindre souffle peut agiter. La composition est *pesante*, quand elle est surchargée d'objets, autour desquels on ne peut tourner, autour desquels on ne sent pas l'air circuler. Enfin l'exécution est *pesante*, quand le pinceau est peiné, quand on sent que l'artiste à peint d'une main lourde, quand ses touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ses teintes, il les a maladroitement brouillées.

Tous les genres de *pesanteur* sont désagréables à l'œil; tous sont contraires à la nature qui est grande, mais qui n'est point lourde. La légereté dans un grand nombre de parties de l'art est capable de procurer seule de brillans succès, & la *pesanteur*, de nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil & ce coup-d'œil est décisif, parce qu'il est bien peu d'hommes qui reviennent sur leur premier jugement. (L)

PETIT (adj.) Il se prend toujours en mauvaise part. La nature est grande; la voir *petite*, l'imiter *petitement*, c'est la voir mal, c'est l'imiter faussement.

On a une *petite* manière de dessiner; d'abord par rapport au trait, quand on rend *petites* les formes qui sont grandes dans la nature, quand on s'arrête aux *petites* formes au lieu de se fixer principalement à celles qui ont de la grandeur : ensuite la manière de dessiner peut être *petite* dans l'exécution, quand dans le dessin, on ne voit pas les grandes masses qu'offre la nature, quand on ne frappe que des touches maigres & timides, quand on tombe dans la sécheresse, qui est toujours un défaut de grandeur, puisqu'on est sec parce qu'on divise d'une manière tranchée ce qui doit être uni, enfin quand on ne sait pas dessiner d'un crayon large, d'un pinceau large.

On a une *petite* manière de peindre, quand on a un pinceau timide, tâtonné; quand on ne sait point peindre largement, moëleusement; quand on ne sait terminer son ouvrage qu'en le léchant, au lieu d'assurer l'effet par des masses qui le déterminent, par des touches qui le rendent piquant.

On est *petit* dans la composition, quand on ne sait pas connoître & choisir les grandes parties du sujet, celles qui le constituent, celles qui en assurent l'expression, & qu'on les néglige pour se livrer à des accessoires qui pourroient être supprimés sans que le sujet y perdît rien.

On est *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'ame de l'artiste; par des

expressions triviales ou équivoques quand elles devroient être bien déterminées, bien appropriées à la situation ; par des têtes, des attitudes basses ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la noblesse & de la dignité; par des draperies mesquinement collées, quand elles devroient être majestueusement flottantes; par de *petits* plis multipliés & sans caractère, quand les plis doivent être savamment distribués par grandes masses ; par des accessoires étrangers au sujet, quand tout doit s'y rapporter ; par des épisodes dont la mesquinerie contraste avec la noblesse de l'objet principal.

Petit se prend aussi substantivement ; on dit *le petit* pour signifier le genre dans lequel on n'employe que des figures de petite proportion. Les Hollandois se sont plus distingués dans le *petit* que dans le *grand*.

Le *petit* a lui-même sa grandeur & sa petitesse. On peut, dans de *petites* proportions, faire des figures dont les formes soient grandes; des tableaux qui aient de grands effets, des compositions qui aient un grand caractère. On peut dans le *petit* avoir une grande & une *petite* exécution.

Le *petit* est petitement fait, quand il est traité d'une *petite* manière : on peut même, dans le *petit*, avoir un pinceau large, établir de larges masses, avoir une touche large & nourrie.

Le Poussin peignoit en *petit* & ses ouvrages réunissent tous les genres de grandeur : ses expressions sont grandes, ses figurines sont très grandement dessinées.

Un grand nombre de Hollandois ayant cherché principalement le fini, la propreté, le léché, ont traité petitement le *petit*.

Comme *le petit* ne peut être bien vu sans être placé assez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui sont placés loin du spectateur ; mais on peut encore parvenir à ce fini d'une grande manière; des touches frappées à propos terminent *le petit* beaucoup mieux, & d'une manière bien plus ragoutante, qu'un ouvrage peinible & recherché. Le *très-petit* surtout ne demande, pour être fini autant qu'il doit l'être, que des touches spirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de si foibles proportions. (L)

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Wateler avoit dressée des articles dont il se proposoit de composer son dictionnaire. Cette expression peut en effet être devenue un terme de l'art, depuis qu'on se propose plutôt de bien *peupler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer seulement le nombre de figures qui sont nécessaires à l'expression du sujet. Il semble, & le sage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que plusieurs des peintres Italiens qui se sont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, se soient proposé, comme un problême de peinture, de faire entrer le plus grand nombre possible de figures sur une toile où un enduit donné. Ce sont les peintres qui ont su multiplier le nombre des figures dans un vaste champ, à qui les juges modernes ont accordé le génie de ce qu'ils appellent la grande machine, le génie de la composition par excellence. Il y auroit sans doute bien plus de génie à économiser le nombre des figures, & à n'en admettre aucune sans avoir bien réfléchi sur les motifs qui la rendent nécessaire, & sur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du spectateur l'intérêt du sujet.

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes si savans dans les règles classiques de la composition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus souvent : « c'est pour » boucher un trou ; c'est pour lier ce grouppe ; » c'est pour élargir cette masse ». Eh ! ce n'est là que du métier. L'art est d'exprimer le sujet ; les grouppes, les masses, la chaîne de la composition ne doivent exister que pour rendre cette expression plus puissante. Le spectateur ne doit pas seulement s'appercevoir que l'artiste se soit occupé de ces moyens. Laissez des trous, des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école, & ne venez pas distraire mon attention du sujet par une seule figure, un seul accessoire inutile. Comme l'art est dégradé par tous les petits principes auxquels on veut soumettre ceux qui le professent !

Il les ignoroit, ces principes, le prince de l'art, le divin Raphaël; & c'est à cause de cette heureuse ignorance, que tant de juges, tant d'artistes modernes ne lui ont rendu qu'un hommage forcé. (L.)

P H

PHYSIONOMIE (subst. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée sur des principes qui pouvoient constituer une science. Les hommes se figurent aisément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le desir de pouvoir, & cette foiblesse de l'esprit humain a donné naissance à des sciences différentes, qui n'ont d'autre fondement que cette foiblesse même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des substances communes; de ce desir est née l'alchy-

mie. Ils voudroient lire dans l'avenir; & de là sont nées l'astrologie judiciaire, la chiromancie, la nécromantie & toutes les superstitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire sur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère, & ils ont formé une science qu'ils ont appellée phyliognomonie. Aristote n'a pas cru indigne de lui d'en composer un traité, & l'on y trouve, avec les préjugés de son siècle, des traits dignes de son génie. Polémon, Melanthius ont suivi son exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des observations profondes à leurs imaginations superstitieuses. Jean-Baptiste Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvellé, dans le seizième siècle, cette science fondée sur la crédulité, & il a eu le succès que peuvent toujours espérer ceux qui flattent la superstition. Enfin, dans le 18e siècle, qu'on appelle le siècle de la philosophie, un homme s'est rendu célèbre par ses prétendues découvertes physiognomoniques, & il a trouvé de zélés partisans chez des peuples qui ont une réputation de sagesse, & sur des hommes qui ne devroient pas être tout-à-fait étrangers à la philosophie.

La physiognomonie est une science fausse. La conformation du front, du nez, de la bouche, des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, légèrement frisés ou crépus, ne décident point du caractère des hommes. On peut ajouter qu'il est dangereux de croire à cette science, parce qu'il l'est de former sur les hommes des jugemens iniques.

Mais si l'on ne doit porter aucun jugement sur les parties de notre visage que nos habitudes ne peuvent changer, si un front large, un menton pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence sur notre caractère, il est des jugemens que l'on peut porter sur les parties musculeuses & mobiles, parce que nos passions habituelles ont sur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuse des plis au front, rapproche les sourcils. L'habitude du calme intérieur répand un doux repos sur toute la physionomie. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abbaisse la paupière supérieure : celle du rire fait relever les angles des lèvres, & sillone le voisinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laisse pas toujours des traits ineffaçables; mais en observant bien l'homme très-irascible, on verra que ses traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il représente, que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique sur la physionomie l'habitude des passions.

Il doit faire plus encore. Quoique nous ne croyons pas, & que lui même ne doive pas croire que la conformation des parties immobiles de la tête ait quelqu'influence sur les mœurs, ou reçoive des mœurs aucune influence, il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans la conformation de ces parties certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air spirituel ou stupide, qui semblent indiquer des habitudes sages ou desordonnées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuses.

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une physionomie stupide, & peut être cependant celle d'un homme d'esprit : mais le peintre qui voudra représenter un philosophe, ne lui donnera pas cette configuration. On sait qu'il y a eu des héros de fort mauvaise mine; un peintre seroit très-justement répréhensible, s'il donnoit une mauvaise mine à un héros, à moins qu'il n'en fit le portrait.

Il ne sauroit donc trop étudier les caractères qui constituent les physionomies qui sont regardées comme basses, nobles, hautaines, fines, spirituelles, réfléchies, perfides, sincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils sont vrais pour l'artiste.

L'histoire nous apprend que Charles-le-Mauvais, roi de Navarre, avoit une belle physionomie, des manières agréables, qu'on ne pouvoit le voir & se défendre de la séduction : mais le peintre ne représentera jamais un méchant homme sous les traits que l'histoire donne à Charles-le-Mauvais.

L'art doit donner un air aimable à l'homme qu'il veut nous faire aimer, un air cruel à celui dont il veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air servile à l'homme bas.

Personne n'a plus varié que Raphaël le caractère des physionomies. Ce maître inimitable dans un si grand nombre de parties capitales de l'art, est encore le plus grand maître dans cette partie. Il n'a pas craint de dégrader l'art en représentant les physionomies même les plus ignobles. Les peintres qu'on appelle de grande machine ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable de figures qu'ils se plaisent à créer, à groupper, à faire contraster, il n'en est pas le plus souvent une seule qui présente un caractère bien marqué. Quand ils ont fait des figures, ils croyent avoir tout

pointue soit un signe de stupidité, & c'est ainsi qu'Homère représente Thersite. On croit qu'une petite tête est une marque de bon sens; mais elle devient une marque de bêtise si elle est portée sur un long cou; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace & stupide. La peau du front ridée & abattue sur les sourcils est un signe de cruauté; si elle couvre trop de graisse, elle est celui d'un esprit grossier. Des sourcils qui se touchent & s'épaississent auprès du nez témoignent de la méchanceté. S'ils sont extrêmement arqués, ils donnent l'expression d'un étonnement stupide qui témoigne peu d'esprit : mais quand ils sont médiocrement épais & modérément taillés en arc, ils sont le signe d'une ame calme, d'un esprit modéré.

Les yeux bien fendus & brillans témoignent une ame saine; ceux qui sortent de la tête n'indiquent que de la bêtise ou de la méchanceté. Les yeux enfoncés sont un signe d'envie, de perfidie : trop rapprochés l'un de l'autre, ils indiquent de la cruauté.

Des cheveux bruns témoignent de la force & le courage qu'elle inspire; les cheveux blonds sont une marque de délicatesse qu'accompagne ordinairement la douceur; on regarde vulgairement les cheveux roux comme la marque d'un caractère dangereux.

» Si le peintre, continue Félibien, veut » représenter quelque grand personnage, avec » les marques d'un homme fort & vaillant, » il le fera d'une taille droite & haute, les » épaules larges, l'estomac puissant, les jointures & toutes les extrêmités bien marquées, » les cuisses charnues, les jambes assez pleines, » les bras nerveux, la tête ronde & plutôt » petite que grosse, le teint vif, les yeux » brillans & bien fendus, le front uni, le » visage d'une belle forme, mais convenable » à sa condition & à la nature de son pays ».

» Un homme timide & poltron au contraire, » aura les cheveux mous & abbattus, une » foiblesse par tout le corps, le col un peu » long, la vue trouble, les épaules serrées & » l'estomac petit ».

» S'il faut représenter un homme d'une condition distinguée, il faut le faire d'une » taille haute & dégagée, tel que nous voyons » la statue d'Antinoüs; la chair médiocrement » délicate, blanche, & un peu mêlée de rouge. » Que les cheveux ne soient ni plats, ni trop » frisés, les doigts longs, le visage ni trop » plein ni trop maigre, le regard gracieux : » & après tout cela, il faut que le jugement » du peintre dispose toutes les parties du corps » avec une proportion conforme aux personnes » qu'il veut représenter, faisant paroître plus » de grace & de noblesse dans les uns que dans » les autres ».

» S'il veut peindre un stupide, il doit considérer que de telles gens ont ordinairement » le visage peu animé & plein de chair, le » ventre gros, les cuisses puissantes, les jambes » grasses, le front rond, les yeux fixes ou » égarés ».

» Un homme fou & méchant aura les cheveux ridés, la tête petite & mal formée, » les oreilles grandes & pendantes, le col » long, les yeux secs & obscurs, petits & enfoncés, ou enflés comme ceux d'un homme » ivre qui vient de dormir, avec le regard » fixe & le menton fort grand ou fort court, » la bouche grande, le dos un peu courbé, » le ventre gros, les cuisses & les extrêmités » des pieds & des mains dures & pleines de » chair, le teint pâle, & néanmoins rouge » au milieu des joues ».

» Toutes ces remarques sont des observations générales : on peut en faire encore d'autres particulières, afin de représenter deux méchants hommes qui ne se ressembleront pas, » & qui auront cependant tous deux des signes » de méchanceté. C'est ainsi que Raphaël & » Léonard de Vinci ont peint différemment » le traître Judas, dans les tableaux qu'ils » ont faits de la Cene, l'un aux loges du » Vatican & l'autre à Milan; car bien que » ces deux signes n'aient aucune ressemblance, » on y voit néanmoins tous les signes d'un » méchant esprit. » (L)

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise, qu'on nomme plus communément Frà Bastian del piombo, n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour réussir dans le genre de la fresque qui exige une manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par la peinture à l'huile sur la *pierre*; mais il s'apperçut que les peintures en ce genre, faites par les premiers peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie, avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet inconvénient, une composition de poix & de mastic fondus & mêlés ensemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'il se proposoit de peindre. Par ce moyen, ses ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & conservoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler sur les *pierres* les plus dures.

Le même artiste imagina de peindre sur des *pierres* de diverses couleurs, & les couleurs même de ces *pierres* servoient de fond à sa peinture. Cette nouvelle manière eut beaucoup de partisans, & ce fut pour assurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit,

qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

PIERRES FINES. Elles appartiennent à l'art quand, par l'induſtrie des graveurs, elles ont ajouté une valeur nouvelle à celle qu'elles avoient par elles-mêmes. On grave en creux & en relief ſur la plupart des *pierres précieuſes*, ſans même en excepter le diamant.

PIERRES GRAVÉES. On doit préſumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité ſur des matières auſſi dures que ſont le Granite, le Baſalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Egypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux ſur les métaux, & ſingulièrement en petit ſur les *pierres fines* & ſur les pierres précieuſes. Moyſe, *exod.* c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14, parle avec éloge de Beſeléel, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus ſur les différentes pierres précieuſes dont étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

On ne peut conteſter que l'art de la gravure ſur les *pierres fines*, qui avoit pris naiſſance dans l'Orient, n'y ait été toujours cultivé depuis ſans interruption, moins pour ſatisfaire à un vain appareil de luxe, que par la néceſſité où ſe trouvoient les peuples de ces pays-là d'avoir des cachets : car aucun écrit, aucun acte n'y étoient tenus pour légitimes & pour authentiques, qu'autant qu'ils étoient revêtus du ſceau de la perſonne qui les avoit dictés. C'eſt ce qui eſt dit poſitivement dans le livre d'Eſther, c. 3. v. 10, c. 8. v. 8, & les auteurs ont décrit l'anneau de Gigès, *Plat. in polit.* & celui de Darius. Enfin qu'on ouvre Daniel, c. 6. v. 17, que l'on conſulte Herodote, l. 1. on y verra qu'à Babylone les grands avoient chacun leur cachet particulier.

Les Egyptiens & les principales nations de l'Aſie conſervèrent toujours leur attachement pour les *pierres gravées.* On ſait que Mithridate en avoit fait une collection ſingulière, comme le dit Pline, l. 37, c. 17, & lorſque Lucullus, ce Romain ſi célèbre par ſa magnificence & par ſes richeſſes, aborde à Alexandrie, Ptolemée uniquement occupé du ſoin de lui plaire, ne trouve rien dans ſon empire de plus précieux à lui offrir, qu'une émeraude montée en or, ſur laquelle le portrait de ce prince Egypt en étoit gravé. Celui de Bacchus l'étoit ſur la bague de Cléopatre.

Le commerce maritime des Etruſques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes ſciences que ces nations profeſſoient, & ils les apportèrent en Italie. Ce n'eſt guère que le commerce qui forme, en quelque façon, de différens peuples, une ſeule nation. Les Etruſques commencèrent donc à ſe familiariſer avec les arts, heureux fruits de la paix & de l'abondance : ils cultivèrent la ſculpture, la peinture, l'architecture, & ils ne montrerent pas moins de talent pour la gravure ſur les *pierres fines*.

Le commencement des arts ne fut pas différent en Grece de ce qu'il avoit été en Etrurie. Ce furent encore les Egyptiens qui mirent les inſtrumens des arts entre les mains des Grecs, en même temps qu'ils dictoient à Platon les principes de la ſageſſe qu'il étoit venu puiſer chez eux, & qu'ils permettoient aux légiſlateurs Grecs de tranſcrire leurs loix pour les établir enſuite dans leur pays.

Cette nation, tout ingénieuſe qu'elle étoit, demeura dans l'ignorance de la gravure juſqu'à Dedale qui le premier ſut animer la ſculpture en donnant du mouvement à ſes figures. Il vivoit avant le temps de la guerre de Troie, environ douze cents quarante ans avant J. C. Ce ne fut cependant que dans le ſiècle d'Alexandre, que les progrès des arts parurent en Grece dans tout leur éclat. Alors ſe montrèrent les Appelle, les Lyſippe, les Pyrgotele, qui partageant les faveurs & les bienfaits de cet illuſtre conquérant, diſputèrent à qui le repréſenteroit avec plus de grace & de dignité. Le premier y employa ſon pinceau avec le ſuccès que perſonne n'ignore, & Lyſippe ayant été choiſi pour former en bronze le buſte de ce prince, Pyrgotele fut ſeul jugé digne de le graver.

La nature ne produit point des hommes ſi rares, ſans leur donner pour émules d'autres hommes de génie : ainſi l'on vit ſe répandre par toute la Grece une multitude d'excellens artiſtes, & pour me renfermer dans mon ſujet, il y eut dans toutes les villes des graveurs d'un mérite diſtingué. L'art de la gravure en *pierres fines* eut, entre les mains des Grecs, les ſuccès que promettent les travaux aſſidus & multipliés. Il ne fallut plus chercher de bons graveurs hors de chez eux, & ces peuples ſe maintinrent dans cette ſupériorité. Cronius, Apollonide, Dioſcoride, Solon, Hyllus, & beaucoup d'autres dont les noms ſont conſacrés ſur leurs gravures, ſe rendirent très-célèbres dans cette profeſſion. En un mot, on ne trouve guere, ſur les belles pierres gravées, d'autres noms que des noms Grecs.

Les Romains ne prirent du goût pour les beaux arts que lorſque, ayant pénétré dans la Grece & l'Aſie, ils eurent été témoins de la haute eſtime qu'on y faiſoit des grands artiſtes dans les arts libéraux, ainſi que de leurs productions. Alors ils ſe livrerent à la recher-

che des belles choses, & ne mettant point de bornes à la curiosité des pierres gravées, non-seulement ils en dépouillerent la Grece, mais ils attirèrent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioscoride, les Solon & d'autres artistes aussi distingués. On para les statues des dieux de ces sortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'usage de toutes les conditions, &, qui pourroit le croire? Il se rencontra des voluptueux assez délicats, pour ne pouvoir soutenir pendant l'été le poids de ces sortes de bagues. Juven. sat. 1. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaisses pour les différentes saisons.

Quand les personnes moins riches n'avoient pas le moyen de se procurer une *pierre fine*, ils faisoient seulement monter sur leurs anneaux un morceau de verre colorié, gravé ou moulé sur quelque belle gravure : & l'on voit aujourd'hui, dans plusieurs cabinets, de ces verres antiques, dont quelques uns tiennent lieu d'excellentes gravures antiques que l'on n'a plus.

Leurs anneaux, leurs bagues, leurs pierres gravées servoient à cacheter ce qu'ils avoient de plus cher & de plus précieux ; en particulier leurs lettres ou leurs tablettes. Cette coutume a passé de siècle en siècle, & est venue jusqu'à nos jours, sans avoir souffert presqu'aucune variation. Elle subsiste encore dans toute l'Europe & jusques chez les Orientaux ; & c'est ce qui a mis ces derniers peuples, si peu curieux d'ailleurs de cultiver les arts, dans la nécessité d'exercer celui de la gravure en creux sur les *pierres fines*, afin d'avoir des cachets à leur usage.

Comme tous les citoyens, au moins les chefs de chaque famille, devoient posséder un anneau en propre, il n'étoit pas permis à un graveur de faire en même temps le même cachet pour deux personnes différentes. L'histoire nous à décrit les sujets de plusieurs de ces cachets. Jules-César avoit fait graver sur le sien l'image de Vénus armée d'un dard ; gravure dont les copies se sont multipliées à l'infini. Le célèbre Dioscoride avoit gravé celui d'Auguste. Le cachet de Pompée représentoit un Lion tenant une épée. Apollon & Marsias étoient exprimés sur le cachet de Néron. Scipion l'Africain fit représenter sur le sien, le portrait de Syphax qu'il avoit vaincu.

Les premiers Chrétiens qui vivoient confondus avec les Grecs & les Romains, avoient pour signe de reconnoissance des cachets sur lesquels étoient gravés le monogramme de Jésus-Christ, une colombe, un poisson, une anchre, une lyre, la nacelle de Saint-Pierre, & d'autres pareils symboles.

Le luxe & la molesse asiatique, qui s'accrurent chez les Romains avec leurs conquêtes, ne mirent plus de bornes au nombre & aux usages des *pierres gravées*. Ils crurent en devoir enrichir leurs vêtemens & en relever ainsi la magnificence. Les dames Romaines les firent passer dans leur coëfture ; les bracelets, les agrafes, les ceintures, le bord des robes en furent parsemées, & souvent avec profusion. L'empereur Eliogabale porta cet excès si loin, qu'il faisoit mettre sur sa chaussure des *pierres gravées* d'un prix inestimable, & qu'il ne vouloit plus revoir celles qui lui avoient une fois servi. *Lamprid. in vita Eliogab. c.* 23.

Il y avoit sans doute des *pierres gravées* faites uniquement pour la parure, & l'on peut regarder comme telles ces émeraudes, ces saphirs, ces topases, ces améthystes, ces grenats, & généralement toutes ces autres pierres précieuses de couleur, sur la surface desquelles sont des gravures en creux, mais dont la superficie, au lieu d'être plate, est convexe & fait appeller la pierre un *cabochon*. Il faut encore ranger dans cette classe toutes ces *pierres gravées* qui passent une certaine grandeur, & qui, n'ayant jamais été portées en bagues, ne paroissent avoir été travaillées que pour l'ornement, ou pour satisfaire la curiosité de quelques personnes de goût Il n'est pas douteux que les *pierres gravées* en relief, ou ce que nous nommons des *camées*, n'entrassent aussi dans les ajustemens dont elles étoient propres à relever les richesses & l'éclat.

Le christianisme s'étant établi sur les ruines du Paganisme, l'univers changea de face & présenta un spectacle nouveau. Les anciennes pratiques furent la plupart abandonnées, & l'on cessa par conséquent d'employer les pierres gravées à une partie des usages auxquels on les avoit fait servir jusqu'alors. Elles ne servirent plus qu'à cacheter. Mais quand la barbarie vint à inonder toute l'Europe, l'on ne cacheta plus avec les *pierres gravées* : on se soucia encore moins de les porter en bagues ; on étoit trop loin d'en connoître le prix. Elles se dissipèrent ; plusieurs rentrèrent dans le sein de la terre pour reparoître dans un siècle plus éclairé & plus digne de les posséder : d'autres furent employées à orner des châsses, & à divers ouvrages d'orfevrerie à l'usage des églises ; car c'étoit le goût dominant : c'étoit à qui feroit le plus de dépenses en reliquaires, & à qui en enrichiroit les autels d'un plus grand nombre. Plusieurs de ces anciennes gravures inestimables, plusieurs de ces précieux camées que les empereurs d'Orient avoient emportés de Rome, ne sortirent du lieu où ils avoient été transférés, & ne repassèrent dans l'Occident, que pour venir y occuper des places dans les chapelles, & y tenir rang avec les re-

liques. Les Vénitiens en remplirent le fameux trésor de l'église de Saint-Marc, & les François en apportèrent plusieurs en France durant les croisades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Titus, & plusieurs gravures représentant des sujets profanes, sont confondues avec les reliques dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denys.

On ne peut sans doute excuser un si grand fond d'ignorance de ces siècles barbares, & c'est cependant à ce défaut de lumières que nous sommes redevables de la conservation d'une infinité de précieux morceaux de gravures antiques, qui autrement auroient couru le risque de ne pas arriver jusqu'à nous. Car enfin si ceux qui vivoient dans ces siècles barbares eussent été plus éclairés, le même zèle de religion qui leur faisoit rechercher toutes sortes de pierres gravées pour en parer les autels & les reliques, leur eût fait rejetter toutes celles qui avoient rapport au Paganisme, & les eût peut-être engagés à les détruire.

On sent combien cette perte eût été grande, quand on réfléchit sur l'utilité qu'on peut retirer des *pierres gravées*. Je ne parle pas des prétendues vertus occultes qu'on leur a attribuées; ce n'est pas ici le lieu de s'arrêter à ces folles idées: je ne prétends pas non plus relever ici le prix & la beauté de la matière: mais je parle d'abord du plaisir que fournit à l'esprit le travail que l'art y fait mettre. Ces précieux restes d'antiquité sont la source d'une infinité de connoissances; ils perfectionnent le goût, & meublent l'imagination des idées les plus nobles & les plus magnifiques. C'est de deux *pierres gravées* antiques, qu'Annibal Carrache a emprunté les pensées de deux de ses plus beaux tableaux du cabinet du palais Farnese à Rome. L'Hercule qui porte le ciel est une imitation d'une gravure antique qui est chez le roi.

Quoique les *pierres gravées* ne soient pas des ouvrages aussi sublimes que les admirables productions des anciens sculpteurs, elles ont cependant quelque avantage sur les bas-reliefs, & sur les statues. Ces avantages naissent de la matière même des *pierres gravées* & de la nature du travail. Comme cette matière est très-dure, & que le travail est enfoncé, (il n'est ici question que des gravures en creux) l'ouvrage est à l'abri de s'user par le frottement, & se trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidens que les grands morceaux de sculpture en marbre n'ont que trop souvent éprouvés.

Comme il n'est rien de si satisfaisant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illustres de la Grece & de Rome, c'est encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver; c'est où l'on peut s'assurer avec le plus de certitude, de la vérité de la ressemblance. Aucun trait n'y a été altéré par la vétusté; rien n'y a été émoussé par le frottement comme dans les médailles & dans les marbres. Il est encore consolant de pouvoir imaginer que ces statues & ces grouppes qui furent autrefois l'admiration d'Athènes & de Rome, & qui sont l'objet de nos justes regrets, se retrouvent sur les *pierres gravées*. Ce n'est point ici une vaine conjecture; on a sur des *pierres gravées* indubitablement antiques, la représentation de plusieurs belles statues Grecques qui subsistent encore. Sans sortir du cabinet du roi de France, on y peut voir, sur des cornalines, la statue de l'Hercule Farnese, un des chevaux de Monte-Cavallo, & le grouppe de Laocoon.

Indépendamment de tous les avantages qu'on vient d'attribuer aux *pierres gravées*, elles en ont encore un de commun avec les autres monumens de l'antiquité; c'est de servir à éclairer plusieurs points importans de la mythologie, de l'histoire & des coutumes anciennes. S'il étoit possible de rassembler en un seul corps toutes les *pierres gravées* qui sont éparses de côté & d'autre, on pourroit se flater d'y avoir une suite assez complette de portraits des grands hommes, & de divinités du Paganisme, presque toutes caractérisées par des attributs singuliers qui ont rapport à leur culte. Combien n'y verroit-on pas de différens sacrifices? Combien de sortes de fêtes, de jeux & de spectacles qui sont encore plus intéressans, lorsque les anciens auteurs nous mettent en état de les entendre par les descriptions qu'ils en ont laissées!

Cette belle *pierre gravée* du cabinet de feue S. A. S. MADAME, où est représenté Thésée levant la pierre sous laquelle étoient cachées les preuves de sa naissance; cette autre du cabinet du roi, où Jugurtha prisonnier est livré à Sylla, ne deviennent elles pas des monumens curieux, par cela même qu'elles donnent une nouvelle force au témoignage de Plutarque, qui a rapporté ces circonstances de la vie de ces deux grands capitaines (Vies de Thésée & de Marius)

Il faut pourtant avouer que, de cette abondance de matière, résulteroit la difficulté insurmontable de donner des explications de la plus grande partie de ces *pierres gravées*. Mais quoique ces sortes d'explications ne soient pas susceptibles de certitude, quoique nous n'ayons souvent que des conjectures sur ces sortes de monumens que nous possédons, cependant ces conjectures même conduisent quelquefois à des éclaircissemens également utiles & curieux.

La chute de l'empire Romain entraîna celle des beaux arts. Ils furent négligés pendant très-longtemps, ou du moins ils furent exer-

tés par des ouvriers qui ne connoissoient que le pur mécanisme de leur profession, & ils ne se relevèrent que vers le milieu du quinzième siècle. La peinture & la sculpture reparurent alors en Italie dans leur premier lustre, & l'en recummença d'y graver avec goût tant en creux qu'en relief. Le célèbre Laurent de Médicis, surnommé le magnifique & le père des lettres, fut le principal & le plus ardent promoteur de ce renouvellement de la gravure sur les *pierres fines*. Comme il avoit un amour singulier pour tout ce qui portoit le nom *d'antique*, outre les anciens manuscrits, les bronzes & les marbres, il avoit encore fait un précieux assemblage de *pierres gravées* qu'il avoit tirées de la Grece & de l'Asie, ou qu'il avoit recueillies dans son propre pays. La vue de ces belles choses, qu'il possédoit autant pour avoir le plaisir de les communiquer que pour en jouir, anima quelques artistes qui se consacrèrent à la gravure. Lui-même, pour augmenter l'émulation, leur distribua des ouvrages. Le nom de ce grand protecteur des arts se lit sur plusieurs pierres qu'il fit graver ou qui lui ont appartenu.

Alors parut à Florence Jean, qu'on surnomma *delle Corniuolle*, parce qu'il réussissoit à graver en creux sur des cornalines; & l'on vit à Milan Dominique, appellé *de' Camei*, parce qu'il fit de fort beaux camées. Ces habiles gens formèrent des élèves, & eurent bientôt quantité d'imitateurs. Le Vasari en nomme plusieurs, entre lesquels je me contenterai de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation : Jean Bernardi de Castel-Bolognese, Matteo del Nasaro; ce dernier passa une grande partie de sa vie en France au service de François I : Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réussi dans la gravure des estampes : Valerio Belli de Vicence, plus connu sous le nom de Valerio Vicentini ; Louis Anichini, & Alexandre Cesari, surnommé le Grec. Les curieux conservent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'est pas sans raison qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première finesse de pensée, ni cette extrême précision de dessin, qui constituent le caractère du bel antique : tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'est que bien médiocre, mis en parallele avec les excellentes productions de la Grèce.

De la matière sur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été suivis par tous les modernes, paroissent n'avoir excepté aucune des *pierres fines*, ni même des *pierres précieuses*, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces *pierres* ne se soient trouvées si recommandables par elles-mêmes, que c'eût été les dégrader en quelque sorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix : on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de semblables *pierres*. Du reste, on rencontre tous les jours des gravures sur des améthystes, des saphirs, des topases, des chrysolithes, des péridots, des hyacinthes & des grenats. On en voit sur des berylles ou aigues-marines, des primes d'eméraudes & d'améthystes, des turquoises, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaspes rouges, jaunes, verds & de diverses autres couleurs, & en particulier les jaspes sanguins, le jade, des cailloux singuliers, des morceaux de lapis ou lyanée, & des tables de chrystal de roche ont aussi servi de matière pour la gravure, même d'assez belles émeraudes & des rubis y ont servi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, sont les agates & les cornalines ou sardoines, tandis que les différentes espèces d'agates-onix semblent avoir été réservées pour les reliefs.

C'est à la variété des couleurs dont la nature a embelli les agates, que nous devons ces beaux camées dont les teintes variées sembleroient être l'ouvrage du pinceau, & qui presque tous sont des productions de nos graveurs modernes.

Ne passons pas ici sous silence des gravures singulières, & qui peuvent marcher à la suite des *pierres gravées*. Ce sont des agates, ou d'autres *pierres fines*, sur lesquelles des têtes ou des figures de bas-relief, ciselées en or, ont été rapportées & incrustées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles font presque le même effet que les véritables camées. On en voit une à Florence en qui tout est fini, & qui a appartenu à l'électrice Palatine, Anne-Marie-Louise de Médicis. Cette belle gravure doit se trouver dans le cabinet du Grand-Duc : c'est peut-être un Apollon vainqueur du serpent Python : il y en a une représentation dans le *Musæum Florentinum*, *t. 1. tab. 66. n°. 1.* Un Italien, en 1749, a distribué à Paris plusieurs *pierres* semblablement incrustées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conservées pour n'être pas suspectes, les connoisseurs sont persuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la seule *pierre* précieuse sur laquelle on n'avoit pas encore essayé de graver, l'a été dans ces derniers siècles. Il est vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux sur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il estimoit douze mille sequins,

Il assuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être son diamant étoit-il un ouvrage de Constanzi, qui a travaillé longtemps à Rome avec distinction. Lorsque Clément Birague, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Espagne, & qui se trouvoit à Madrid en 1564, fit l'essai de graver sur le diamant, personne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illustre artiste y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & sur son cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie espagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un semblable dans le trésor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Prusse (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé sur un diamant. Au reste, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites sur des diamans parfaits. Ajoutez que souvent on montre des gravures qu'on dit être faites sur des diamans, & qui ne le sont réellement que sur des saphirs blancs.

De la distinction des pierres antiques d'avec les modernes.

Comme il regne beaucoup de ruses, de fraudes & de stratagêmes pour tromper au sujet des *pierres* gravées, on demande s'il y a des moyens de distinguer l'antique du moderne, les originaux des copies. Quelques curieux se sont fait là-dessus des regles qui, tout incertaines qu'elles sont, méritent cependant d'être rapportées.

Ils commencent par examiner l'espèce de la *pierre*; si cette *pierre* est orientale, parfaite dans sa qualité, si c'est quelque *pierre fine* dont la cartière soit perdue, telles que sont, par exemple, les cornalines de la vieille roche; si le poli en est très-beau, bien égal, & bien luisant, c'est selon eux des preuves de l'antiquité d'une gravure. Il est certain que l'examen de la qualité d'une *pierre gravée* & de son beau poli ne sont point des choses indifférentes; mais on a vu plus d'une fois nos graveurs effacer d'anciennes mauvaises gravures, retoucher des antiques, apporter dans le poliment une grande dextérité pour mieux tromper les connoisseurs. D'ailleurs, ce seroit peut-être une preuve encore plus certaine de l'antiquité d'une *pierre gravee*, si la surface extérieure en étoit dépolie par le frottement; car les anciens gravoient pour l'usage, & toute pierre qui a servi doit s'en ressentir (1).

Les curieux croyent encore reconnoître certainement si les inscriptions gravées en creux sur les *pierres* sont vraies ou supposées, & cela par la régularité & la proportion des lettres & par la finesse des jambes; mais il n'y a guère de certitude dans ces sortes d'observations. Tout graveur qui voudra s'en donner la peine, & qui aura une main adroite, parviendra à tracer des lettres qui imiteront si bien celles des anciens, même celles qui sont formees par des points, que les plus fins connoisseurs prendront le change; & ce stratagême conçu en Italie pour se jouer de certains curieux nourris dans la prévention, n'a que trop bien reussi. Ils ont corrompu jusques aux *pierres gravées* réellement antiques, en y mettant de fausses inscriptions, & c'est ce qu'ils exécutent avec d'autant plus de sécurité, qu'il leur est plus facile alors d'en imposer. Qui pourra donc assurer que plusieurs de ces noms d'artistes qui se lisent sur les *pierres gravées*, & même auprès de fort belles gravures, n'y auront pas été ajoutées dans des siècles postérieurs, surtout depuis que Gori a fait observer que le nom de Cléomenes écrit en grec, qu'on voit sur le socle de la Vénus de médicis, est une inscription postiche?

Il n'est pas non plus difficile d'ajouter sur les *pierres gravées*, de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui, suivant le sentiment de Gori, caractérisent les *pierres* étrusques, & sont un signe certain pour les reconnoître.

D'autres curieux prétendent que les anciens n'ont jamais gravé que sur des *pierres* de figure ronde ou ovale; & lorsqu'on leur en montre quelques-unes d'une autre forme, telles que sont des *pierres* quarrées ou à pans, ils ne balancent pas à dire que la gravure en est moderne, ce qui n'est pas toujours vrai.

Quelques négligences qui se feroient glissées dans des parties accessoires au milieu des plus grandes beautés, ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'est pas antique (2): on en devroit peut-être conclure tout le contraire, d'autant quo les gravures modernes sont également soignées dans toutes les parties,

(1) Ce moyen de connoître l'antiquité d'une *pierre* ne peut être admis. La dureté des *pierres fines* en garantie le poli contre un fort long usage. C'est ce qui est prouvé par celles qui sont certainement antiques, qui probablement ont servi, qui ont été ensuite perdues sous la terre, & qui ont même éprouvé des accidens.

(2) C'est même un jugement qu'on ne devroit pas porter quand tout l'ouvrage seroit mauvais, car il y a de fort mauvaises antiques dans tous les genres: mais on peut encore les reconnoître par le travail, par le style, par le caractère d'école.

au lieu que celles des anciens ont assez souvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer, pour exemple, l'enlèvement du Palladium, gravé par Dioscoride : le Diomede qui est la maîtresse figure, réunit toutes les perfections, tandis que le reste est d'un travail si peu soigné, qu'à peine seroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiste auroit-il prétendu relever l'excellence de sa production par ce contraste, ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant sur des objets etrangers, ne se portât pas assez entièrement sur la principale figure ?

Mais une *pierre* gravée qui feroit enchâssée dans son ancienne monture ; une autre qu'on sauroit, à n'en pouvoir douter, avoir été trouvée depuis peu à l'ouverture d'un tombeau, ou sous d'anciens décombres qui n'auroient jamais été fouillés, mériteroit d'être reçue pour antique. Il paroît aussi qu'on ne devroit pas moins estimer une *pierre gravée* qui nous viendroit de ces pays où les arts ne se sont pas relevés depuis leur chûte : par exemple des *pierres* gravées qui sont tirées & apportées du levant ne sont pas susceptibles d'altération par le défaut d'ouvriers, comme le sont celles qu'on découvre en Europe : enfin, outre la certitude de l'antiquité pour la *pierre gravée*, il faut encore qu'elle soit réellement belle pour mériter l'estime des curieux. Concluons donc que la connoissance du dessin, jointe à celle des styles & du travail, est le seul moyen de se former le goût, & de devenir un bon juge dans les arts, & en particulier dans la connoissance de mérite des *pierres gravées*, tant antiques que modernes.

Des célèbres graveurs en pierres fines.

Il semble qu'il manque quelque chose à l'histoire des arts, si elle ne marche accompagnée de celle des artistes qui s'y sont distingués. C'est ce qui a engagé Vasari, Vettori & Mariette à écrire la vie de ces célèbres artistes. Il nous suffira d'indiquer les noms des principaux parmi ceux qui ont paru depuis la renaissance des arts.

Tout le monde sait que la chûte du bon goût suivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers grossiers & ignorans prirent la place des grands maîtres, & semblerent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils s'éloignoient à si grands pas de la perfection, ils se rendoient, sans qu'on y prît garde, utiles & même nécessaires à la postérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit sans cela inévitable, & qui n'auroient peut-être pu se retrouver. Il est donc heureux que l'art de la gravure en *pierres fines* n'ait souffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une succession suivie de graveurs qui se soient instruits les uns les autres, & qui se soient mis, pour ainsi dire, à la main les outils sans lesquels cet art ne pourroit se pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grece dans le quinzième siècle, & qui vinrent chercher un asyle en Italie, pour se soustraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informes que les gravures qui s'y faisoient journellement, servirent de prélude au renouvellement des arts qui se préparoit. Les pontificats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers essais. Mais Laurent de Medicis, le plus illustre protecteur que les arts ayent rencontré, fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa passion pour les *pierres gravées* & pour les camées lui fit rechercher, ainsi que je l'ai déjà remarqué, les meilleurs graveurs : il les rassembla auprès de sa personne, il leur distribua des ouvrages, il les anima par ses bienfaits, & l'art de la gravure en *pierres fines* reprit une nouvelle vie.

Jean delle Corniuole fut regardé comme le restaurateur de la gravure en creux des *pierres* fines, & *Dominique de' Camei* de la gravure en relief. Ces deux artistes furent bientôt surpassés par *Pierre Marie de Pescia*, & par *Michelino*. L'art de la gravure en *pierres fines* s'étendit rapidement dans toutes les parties de l'Italie. Cependant il étoit réservé à *Jean Bernardi*, né à Castel-Bolognese, ville de la Romagne, d'enseigner aux graveurs modernes à se rendre de dignes imitateurs des graveurs antiques. Entr'autres ouvrages de ce célèbre artiste, on vante beaucoup son Titius auquel un vautour déchire le cœur, gravé d'après le dessin de Michel-Ange ; comblé d'honneurs & de biens, il expira en 1555. Dans ce temps-là, François I avoit attiré en France le fameux *Mathieu del Nasaro*, qui s'occupa à former parmi nous des élèves qui fussent en état de perpétuer dans le royaume l'art qu'il y avoit fait connoître.

Pendant le même temps, *Luigi Anichini*, & surtout *Alexandre Cesari*, surnommé *le Grec*, gravoient à Rome avec éclat toutes sortes de sujets sur des *pierres fines*. Le chef-d'œuvre de-

(1) Pour parler plus exactement, il faudroit dire de la *république romaine*, quoiqu'il y ait eu encore des artistes habiles du temps des empereurs. On reconnoît même généralement que, dans les derniers siècles de la république, les arts avoient dégénéré de l'ancienne splendeur qu'ils avoient eue dans les beaux siècles de la Grece.

ce dernier est un camée représentant la tête de Phocion l'Athénien, *Jacques de Trezzo* embellissoit alors l'Escurial par ses ouvrages en ce genre.

Quand l'empereur Rodolphe II monta sur le trône, il protégea les arts, fit fleurir celui de la gravure en Allemagne dans le dix-septième siècle, & employa particulièrement *Gaspard Léeman* & *Miseroni* : mais aucun de ces graveurs n'a pu soutenir le parallele du *Coldoré* qui fleurissoit en France vers la fin du seizieme siecle, & qui a vécu jusques sous le regne de Louis XIII. Cependant, parmi les graveurs François, personne n'a mérité cette brillante réputation dont *Flavius Sirlet* a joui dans Rome jusqu'à sa mort, arrivée le 15 Août 1737. On ne connoît aucun graveur moderne qui l'égale pour la finesse de la touche. Il nous a donné, sur des *pierres fines*, des représentations en petit des plus belles statues antiques qui sont à Rome; le grouppe du Laocoon est son chef-d'œuvre.

Celui qui se distinguoit dernièrement le plus dans cette ville, est le chevalier *Charles Constanzi*; il a gravé sur des diamans, pour le roi de Portugal, une Léda & une tête d'Antinoüs (1).

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la plupart sont demeurés fort au-dessous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reisen*, qui a mérité une des premieres places entre les graveurs en creux sur *pierres fines*, & qui a eu pour élève un nommé Claus, mort en 1739; ensuite *Smart*, & enfin *Seaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

Mais nous avons lieu de regretter un de nos graveurs François mort en 1746, & qui faisoit honneur à la nation : je parle de *François-Julien Barier*, graveur ordinaire du roi en *pierres fines*, homme de goût, né industrieux, & qui a fait, en l'un & l'autre genre de gravure, des ouvrages qui ont assuré sa réputation : il ne lui manquoit qu'une plus parfaite connoissance du dessin.

M. *Jacques* Guay qui lui a succédé, ne doit pas craindre d'essuyer un pareil reproche : il dessine bien & modele de même. Il a visité toute l'Italie pour se perfectionner, & a retiré de grands fruits de ses voyages. Il a jetté beaucoup d'esprit sur une cornaline où il a exprimé, en petit, d'après le dessin de Bouchardon, le triomphe de Fontenoy.

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que Pline a dit de la maniere de graver sur les *pierres* précieuses, on demeure pleinement convaincu que les anciens n'ont pas connu d'autres méthodes que celles qui se pratiquent aujourd'hui. Ils ont dû se servir comme nous du touret, & de ces outils d'acier ou de cuivre qu'on nomme scies & bouterolles; & dans l'occasion, ils ont pareillement employé la pointe du diamant. Le témoignage de Pline est formel, l. 37. c. 4. & 13. (On trouvera les details sur la maniere de graver en *pierres* fines dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts.)

Des pierres gravées factices.

L'extrême rareté des *pierres* précieuses, & le vif empressement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne permettant qu'aux personnes riches d'en avoir, firent imaginer des moyens pour satisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins possédés du desir de paroître. On employa le verre, on le travailla, on lui allia divers métaux, & en le faisant passer par différens dégrés de feu, il n'y eut presque aucune *pierre* précieuse dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. On a retrouvé ce secret dans le quinzième siècle, & on est rentré en possession de faire de ces pâtes ou *pierres* factices que quelques-uns appellent des compositions. (On doit aux *pierres factices* des anciens sur lesquelles étoient répétés des sujets gravés en *pierres fines*, la conservation de plusieurs de ces sujets dont les *pierres fines* ont été perdues. Abstraction faite de la valeur de la matière, qui est peu considérée par les amateurs de l'art antique, les *pierres* factices sont aussi précieuses que les *pierres* fines, puisqu'elles portent l'empreinte fidelle de la composition, & qu'elles l'emportent, par conséquent, sur la copie la plus parfaite.)

Des auteurs sur les pierres gravées.

Entre un si grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline jusqu'à nous, ont traité des *pierres gravées*, nous ne nous proposons ici que de nommer les principaux. Les curieux peuvent recourir à la partie si intéressante du livre de *M. Mariette* qui concerne la bibliothèque dactyliographique : une matière si sèche a pris entre ses mains des graces & des ornemens qu'on ne trouve point ailleurs.

On connoît assez, sur les anneaux des anciens, les ouvrages de *Kitochius*, de *Longus*, de *Kirchman*, de *Kornman*, de *Licetti* : ils ont tous été réimprimés ensemble à Leyde en 1672. Le livre de *Licetti*, imprimé à Udine en 1645, in-4°., n'est à la vérité qu'une misérable

(1) A présent M. Pikler jouit à Rome d'une grande réputation pour la gravure des camées.

férable compilati-n, & ne peut être lue fans dégoût; mais en échange, on fera fort content de celui de *Caʒalius* fur les anneaux & leurs ufages.

Antoine le Pois a donné un difcours fur les médailles & gravures antiques, Paris 1579, in-4°. avec figures, livre très curieux, tres-bien imprimé, & d'un auteur qui a le premier rompu la glace fur cette matière. Ce livre eftimé n'eft pas fort commun; mais il faut prendre garde s'il fe trouve à la page 126 une figure du Dieu des jardins qui en a été arrachée dans plufieurs exemplaires.

Baudelot de Dorival a mis au jour un livre de *l'utilité des voyages.* Paris 1686, 2. vol. in-12, avec figures, & Rouen 1727, livre utile, intéreffant & dont on ne peut fe paffer.

Des recueils de pierres gravées.

Nous paffons aux plus beaux recueils & cabinets de *pierres gravées.* Voici ceux de la plus grande réputation publiés en Italie.

Agoftino (*Léonardo*). *Le gemme antiche figurate; colle annotaʒioni di Pietro Bellori, in Roma* 1657 in-4. *fig. feconde partie in Roma* 1669 *in*-4. Seconde édition, *in Roma* 1686, 2 *vol in*-4. *fig.* Mis en latin par Jacques Gronovius, *Amfterdam.* 1685. 2 vol. in-4, & à Francher 1694, 2 vol. in-4. fig.

Ce *Léonard Agoftini*, né à Boccheggiano, dans l'Etat de Sienne, étoit un connoiffeur d'un goût exquis, & il avoit vieilli parmi les antiques. Son recueil eft excellent, de même que fon difcours hiftorique qui fert de préliminaire: il fait joindre l'utile à l'agréable, le goût avec l'érudition. Il eut encore l'avantage de trouver un deffinateur & un graveur habile dans la perfonne de Jean-Baptifte Galleftrazzi, florentin. La feconde édition, préférable à la première par l'ordre qui y a été obfervé, & l'amélioration des difcours, lui fera toujours inférieure par rapport aux planches. Il n'eft pas inutile d'avertir que, dans cette édition, on a tiré des exemplaires fur deux fortes de papier; car outre que le petit eft fort mauvais, l'impreffion des planches y eft trop négligée. L'édition de Hollande a les planches gravées affez proprement, mais fans goût.

De la Chauffe, *Romanum Mufæum &c. Romæ* 1690 *in-f°.* la feconde édition *Romæ* 1707 *in-f°.* la troifième édition *Romæ* 1746, *in-f°.* la traduction en françois. *Amfterdam* 1706, *in-f° fig.*

Michel-Ange de la Chauffe, parifien, favant antiquaire, étoit allé affez jeune à Rome, & fon caractère, autant que fon goût, l'y avoit fixé. Le corps d'antiquités qu'il intitula *Mufæum Romanum* eft une collection qui réunit les plus fingulières antiquités qui fe trouvoient dans les cabinets de Rome au temps où l'auteur écrivoit. Les figures font accompagnées d'explications auffi curieufes qu'inftructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inféra tout entier dans fon grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amfterdam en 1706; mais l'édition originale fut fuivie d'une feconde, à tous égards préférable à la première, pareillement à Rome, en 1707, & confidérablement augmentée par l'auteur même; on en donna une troifième édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f°.* fort inférieure à la feconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abufer de fa confiance.

La première partie du recueil de la Chauffe comprend une fuite affez nombreufe de gravures antiques, qui prefque toutes font des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la Chauffe a encore publié à Rome en 1700, *in* 4° *fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec fes obfervations. Le choix des pierres eft fait avec difcernement; les explications écrites en Italien font judicieufes & pleines d'érudition; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne font qu'au fimple trait.

Mufæum Florentinum, cum obferv. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoît pas le prix de cette rare & immenfe collection? Les deux premiers tômes confacrés aux pierres gravées fuffifent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richeffe. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres* qui occupent cent grandes planches; & le fecond quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier fur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la groffeur des caractères, ni dans la difpofition des titres: l'épaiffeur du papier répond à fa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'eft un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, fur la fin de 1740, une partie de l'édition dépofée dans le palais Corfini, n'en a pas fait baiffer le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit fans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans, deffinées & gravées par M. Auguftin de S. Aubin, avec de favantes defcriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'académie des infcriptions & belles

lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, dessinées par Cipriani, habile artiste, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

Des collections de pierres gravées.

Non-seulement l'antiquité nous fournit des exemples de passions pour les *pierres gravées*; mais elle nous fournit des génies supérieurs & les plus distingués dans l'état qui formoient de ces collections. Quels hommes que César & Pompée! Ils aimèrent passionnément l'un & l'autre les *pierres gravées*, & pour montrer l'estime qu'ils en faisoient, ils voulurent que le public fût le dépositaire de leurs cabinets. Pompée mit dans le capitole les *pierres gravées*, & tous les autres bijoux précieux qu'il avoit enlevés à Mithridate, & César consacra dans le temple de Vénus surnommée *Genitrix*, celles qu'il avoit recueillies lui-même avec des dépenses infinies; car personne n'égaloit sa magnificence quand il s'agissoit de choses curieuses. Marcellus, fils d'Octavie, & neveu d'Auguste, déposa son cabinet de *pierres gravées* dans le sanctuaire du temple d'Apollon, sur le mont Palatin. Marcus Scaurus, beau-fils de Sylla, homme vraiment splendide, avoit formé le premier un semblable cabinet dans Rome. Il falloit être bien puissant, pour entreprendre alors de ces collections: le prix des belles *pierres* étoit monté si prodigieusement haut, que de simples particuliers ne pouvoient guère se flatter d'y atteindre. Un revenu considérable suffisoit à peine pour l'achat d'une *pierre précieuse*. Jamais nos curieux, quelque passionnés qu'ils soient, ne pousseront les choses aussi loin que l'ont fait les anciens. Je ne crois pas qu'on rencontre aujourd'hui de gens qui, semblables au sénateur Nonius, préfèrent l'exil & même la proscription, à la privation d'une belle bague.

Il est pourtant vrai que, depuis le renouvellement des beaux arts, les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empressement; & ce goût semble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a presque point de prince qui ne se fasse honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi, & celle de l'Impératrice reine de Hongrie sont considérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans est très-beau (*) On vante en Angleterre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel, présentement entre les mains de Milady Germain; celles qu'avoit rassemblées Milord Pembrock, & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire, l'un des plus illustres curieux de ce siècle.

C'est néanmoins l'Italie qui est encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maison Farnese a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient, en ce genre, un des premiers rangs dans Rome, qui, de même que Florence & Venise, abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que possédoit le grand duc, qui paroît être la plus singulière & la plus complette qu'on ait encore vue, puisque le marquis Maffei assure qu'elle renferme près de trois mille *pierres gravées*. On sait que les plus remarquables se trouvent dans le *Musæum Florentinum*. Aussi faut-il convenir que les peuples d'Italie sont à la source des belles choses. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils sont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui est sous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus sûr & plus délicat que le nôtre, ils sont aussi généralement plus sensibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées,

Pour avoir des *pierres gravées* exquises en travail, il faut remonter jusqu'au temps des Grecs. Ce sont eux qui ont excellé en ce genre, dans la composition, dans la correction du dessin, dans l'expression, dans l'imitation, dans la draperie, en un mot dans toutes les parties de l'art. Leur habileté dans la représentation des animaux est encore supérieure à celle de tous les autres peuples. Ils étoient mieux servis que nous dans leurs modèles, & ils ne faisoient absolument rien sans consulter la nature. Ce que nous disons de leurs ouvrages au sujet de la gravure en creux, doit s'appliquer également aux *pierres gravées* en relief appellées *camées*. Ces deux genres de gravure ont toujours, chez les Grecs, marché d'un pas égal. Les Etrusques ne les ont point égalés, & les Romains, qui n'avoient point l'idée du beau, leur ont été inférieurs à tous

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans*, in-fol., a paru en 1780, & le second en 1784.

(1) Cette belle collection appartient maintenant à l'impératrice de Russie, qui l'a payée 450 mille livres.

égards. Quoique curieux à l'excès des *pierres gravées*, quoique soutenus par l'exemple des graveurs Grecs qui vivoient parmi eux, ils n'ont eu, en ce genre, que des euvriers médiocres de leur nation & la nature leur a été ingrate. Les arts illustroient en Grece ceux qui les exerçoient avec succès : les Romains au contraire n'employoient à leurs sculptures que des esclaves ou des gens du commun (*)

De la plus belle pierre gravée connue.

La plus belle *pierre gravée* sortie des mains des Grecs, & qui nous soit restée, est, je pense, la cornaline connue sous le nom de *cachet de Michel-Ange*. C'est le plus beau morceau du cabinet du roi de France & peut-être du monde. On dit qu'un orfèvre de Bologne, nommé *Augustin Taffi*, l'eut après la mort de Michel-Ange & le vendit à la femme d'un intendant de la maison de Médicis. Bagarris, garde du cabinet des antiques d'Henri III, l'acheta huit-cents écus, au commencement du dernier siècle, des héritiers de cette dame qui étoit de Nemours : le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de ces antiquaires, & ce sont les enfans dudit sieur Lauthier qui l'ont vendue à Louis XIV.

(La cornaline qu'en nomme le cachet de Michel-Ange est sans doute très-précieuse par le travail, l'étendue de la composition qu'elle contient dans un fort petit espace ajoute à sa singularité : mais il est hardi d'affirmer, ou même d'insinuer qu'elle soit la plus belle des pierres antiques. La petitesse des objets qu'elle renferme semble s'oppofer elle-même à ce jugement; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puisse suivre le développement de ses parties. Ainsi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même seulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas seulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adresse & la patience de l'artiste, & l'on est étonné qu'on ait pu traiter de si petits objets dans nn temps où l'en ne connoissoit pas les verres eculaires.)

(1) Il faut observer que le bel âge des arts dans la Grèce étoit passé, quand les Romains commencèrent à les exercer. Encore les ont-ils peu cultivés par eux-mêmes. Ils les abandonnoient à des esclaves affranchis, la plupart Grecs de naissance, mais abbâtardis par la servitude & l'humiliation. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'on attribue souvent aux Romains des ouvrages médiocres des Grecs.

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il semble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une sorte d'insuffisance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'est pas la seule nation qui, pour avoir possédé les plus belles choses, & les avoir, en apparence, aimées avec passion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands sculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au sujet de certaines gravures sur le crystal par les modernes.

Des gravures modernes sur le crystal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, sur des tables de crystal, d'assez grandes ordonnances d'après les dessins des peintres, & l'on enchâssoit ensuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

On peut lire dans Vasari les descriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichissoient des croix & des chandeliers destinés pour des chapelles & de petits coffres propres à serrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de crystal, & où il avoit représenté des sujets tirés de l'histoire de la passion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit présent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marseille à l'occasion du mariage de Catherine de Médicis, sa nièce, & c'étoit au rapport de Vasari, un morceau unique & sans prix. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (subst. fem.), instrument avec lequel le peintre pose la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* est pris dans le sens figuré, pour le résultat du maniement du *pinceau*. C'est ainsi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albane, du Parmesan; le *pinceau* fier de Vélasquès, de Jouvenet; le *pinceau* léger & spirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou spirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, en ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il se réduisoit à la netteté, à la justesse avec laquelle on devoit en user. Le mouvement du *pinceau* est presque perdu dans la détrempe qui ne laisse guère voir que le trait & les touches de bruns. Le *pinceau* est encore plus absorbé dans la fresque : d'ailleurs par la distance exigible pour ce genre de peinture, le maniement ne s'apperçoit pas.

Les premiers peintres qui ont employé leurs couleurs à l'huile les posoient d'une manière tres-egale; ils les fondoient & les polissoient de façon que, dans ces premiers tems, il semble que le but de ces artistes fût de ne pas plus laisser appercevoir le méchanisme du *pinceau* qu'on ne l'apperçoit dans la peinture en émail. Cette pratique se remarque dans les ouvrages que nous voyons encore de Pierre Pérugin, de Lucas de Leyde, de J. Cousin & d'autres. Si le travail de la main s'y apperçoit, ce n'est guères que par la manière dont le trait des formes diverses y est exprimé.

Léonard de Vinci, Raphaël, & la plupart des maîtres de son école, comme ceux de Florence, ont suivi avec moins de sécheresse, cette manière lisse & égale. Cette simplicité dans le méchanisme, que beaucoup de personnes pourroient regarder comme vicieuse, ou du moins insipide, est au jugement de celles qui ont réfléchi solidement sur le vrai mérite de l'art, la manière la plus convenable au grand style. Et il faut convenir que l'habitude de ce *pinceau* presqu'uniforme une fois prise, l'homme de sentiment se livre sans distraction à ce qui constitue les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, le spectateur jouit tranquillement de toute l'excellence qui se peut rencontrer dans le dessin, dans lequel résident les beautés du premier ordre, sans que ses yeux soient occupés d'une manœuvre brillante ou ragoutante pour me servir de l'expression d'usage. J'ajouterai à l'avantage de cette simplicité de *pinceau*, qu'elles suit les vues de la nature, qui, à une distance nécessaire pour juger d'un ensemble, ne laisse pas voir les mouvemens de détails qui inspirent aux praticiens recherchés & *la touche* & le *beau faire*.

Il est très-vraisemblable que ces anciens maîtres ne peignoient surtout les grands ouvrages, qu'après en avoir arrêté sur de grands papiers, appellés *cartons*, (1) tout ce qui tient au dessin, & s'être assurés par ce moyen, non-seulement des formes choisies de tous les objets, mais encore des caractères, des expressions, &c. Une fois tranquilles sur ces parties, ils remplissoient les traits avec le *pinceau* le plus fondu & le plus égal.

Les premiers peintres Vénitiens, tels que Jean Bellin, & le célèbre Mantegna, n'ont pas été coloristes. Ils peignoient aussi avec sécheresse & avec cette égalité de fonte de *pinceau* dont j'ai parlé. Cette manière a été encore celle du Giorgione comme on le peut voir à Venise dans quelques palais où l'on conserve des premiers ouvrages de ce grand maître. Mais lorsque ce peintre eut découvert la magie des couleurs, & toute la vigueur & la richesse de coloris qui peuvent ressortir de la combinaison des teintes, alors il abandonna cette manière de *coucher* également la couleur, & exprima par une touche franche & nerveuse les clairs & les ombres des objets dont son *pinceau* vouloit rendre les formes.

En Lombardie, le Corrège, élevé par Mantegna (dessinateur sçavant & précieux, mais dont le *pinceau* a toujours été sec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans le maniment de la brosse; il prenoit plaisir à empâter, à fondre, & savouroit l'amusement *de se perdre & de se retrouver* dans la couleur sans se rendre esclave des formes, ni s'occuper de leur choix. Un *pinceau* si hardi, *si amoureux*, si caressant, communiqua le plaisir & l'ivresse dont son auteur savoit sûrement jouir, à tous ceux qui virent ses ouvrages. Ce fut sans doute ce goût, cette aisance de *pinceau* qui fit sortir de la bouche du Corrège, ces paroles hardies, puisqu'elles furent prononcées devant les ouvrages de Raphaël, & moi aussi, je suis peintre : *ed io anche son pittore*.

Les maîtres qui suivirent cet âge, recherchèrent le mérite du *pinceau*, à la vérité, d'une manière diverse. Et si l'on veut être juste, on conviendra qu'en proportion que l'art d'exécuter occupa l'esprit des peintres, & qu'ils y firent des progrès, on vit les formes exactes, choisies, savantes, les caractères nobles & forts, les expressions justes & vives, & les attitudes précises, aller en dégénérant dans toutes les écoles.

Nous laissons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun selon son goût, sur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut seule procurer la sévérité du dessin, ou au mérite qui tient à la grace ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puisse réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec la recherche *du pinceau* & ce qu'on nomme le *beau faire;* nous assurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre sublime.

Si l'on veut comparer les grandes parties de la peinture, aux pensées dans la poésie, & le mérite du *pinceau* à celui du style; on verra que la recherche excessive qu'on peut faire de celui-ci a toujours nui à l'excellence des choses. Les meilleurs conseils ont toujours été de moins s'occuper des mots que des pensées. *Curam verborum*, *rerum volo esse*, *sollicitudinem*, Quintil. instit. orat. Lib. 8, cap. 1.

Les successeurs des plus grands hommes qui ayent existé dans nos arts, ont prétendu, par

(1) Voyez l'article FRESQUE.

exemple, réunir la grace du ſtyle de Racine, ou le *pinceau* de Cottonne avec les fortes idées de Corneille, ou de Michel-Ange. Nous croyons que cette alliance eſt inconciliable, & que cette prétention étant oppoſée à l'harmonie, n'a pu produire que des ouvrages médiocres & la dégradation des talens. Le genre nerveux & ſublime perd de ſon énergie par les tournures polies & par le *pinceau* recherché. Le génie exalté peint à l'eſprit ſans trop s'occuper des expreſſions, & il s'exprime en peinture ſans trop s'occuper du *pinceau*.

Il faut avouer que l'ouvrage où ſe trouve le ſublime, ne fait pas déſirer les parties de details. C'eſt ainſi que la grandeur des formes de la chapelle Sextine, ou de l'Hercule Farneſe, ne permet pas de penſer au beau travail du ciſeau ni au ragout du pinceau; mais au défaut de cette excellence de ſtyle, le public veut être dédommagé par une diction élégante & pompeuſe, & par un *pinceau* brillant & flatteur; & voila comme tant de gens peignent & écrivent poliment.

Je ſais cependant qu'il y a des genres qui admettent les graces de l'exécution; mais en peinture, ce ne ſera pas le genre ſévère & très-pur; en poëſie ce ne ſera pas celui des idées mâles, & des penſées ſublimes. Le genre qui peint les Nymphes & les Amours, ſemble exiger un choix d'expreſſions douces, & un *pinceau* flatteur & amoureux, *amoroſo*, comme celui du Corrège, du Parmeſan, de l'Albane, &c. C'eſt par un *pinceau* large, franc & nerveux, que Guercino, Lanfranc, Jouvenet, ont rendu leurs ſujets ſérieux, & leurs formes reſſenties. Baſſan, Tintoret, Salvator Roſa, Benedetto Caſtiglione ont un *pinceau* empâté, vif, & pour ainſi dire vagabond. Le Guide, Van Dick, le Sueur ſe ſont diſtingués par ce que le *pinceau* peut avoir de plus léger, de plus fin & de plus expreſſif. Le *pinceau* de Carlo-Dolce, de Liberi, de Grimou, de Raoux eſt flou ou vaporeux. Celui de Rembrandt tantôt moëlleux, tantôt heurté & raboteux, eſt toujours *ragoûtant*. Les tableaux de Joſeph de Ribera, de Vélaſquès, du Caravagé, du Valentin, ſont d'un *pinceau* ſi ferme, ſi facile, & ſi adroit à noyer les couleurs en conſervant les formes toutes naturelles, & la fraîcheur des teintes, qu'il paroît difficile de porter ce mérite au-delà du degré auquel ces maîtres ſont parvenus. Et ſi nous penſions qu'il y eût de l'avantage à chercher un autre *pinceau* que celui qui nous eſt donné par notre manière de voir & de ſentir, nous croirions pouvoir décider que le *pinceau* de ces derniers maîtres ſeroit un des meilleurs à acquérir.

Mais il nous paroît raiſonnable de ne pas entreprendre de donner une liſte complette de toutes les façons de manier le *pinceau*; elle ſeroit immenſe & notre jugement pourroit n'être pas univerſellement adopté, puiſqu'il porte ſur une partie de gout pour laquelle il ne peut y avoir de regle, & qui fournit preſqu'autant de juges qu'il y a d'hommes connoiſſeurs ou qui ſe piquent de l'être.

On a cru quelquefois donner comme une leçon ſage celle de varier le *pinceau* à chaque objet d'un tableau, en ajoutant que l'accord de *pinceau* n'exiſtoit pas dans la nature, parce que les ſuperficies des corps ſont variées, & que le pinceau doit exprimer le caractère propre de chaque ſuperficie. Mais quelques réflexions feront ſentir le vuide de ce ſyſtême. D'abord, la nature des ſuperficies, à moins que les impreſſions n'en ſoient auſſi fortes que celles des rochers ou des troncs d'arbres, ne s'apperçoivent pas à une certaine diſtance, comme nous l'avons déja dit. Que voit-on donc dans un enſemble? On voit les formes des corps, leurs couleurs, les effets des lumières & des ombres; en s'éloignant encore, on ne voit plus que les mouvemens & les formes générales. Ainſi bien loin que ce ſoient les minuties de l'enveloppe des corps qu'il faille rendre par le *pinceau*, il eſt même inutile d'exprimer les details des plus petites formes, & encore moins les petits plis de la peau. Le rendu de ces fineſſes légères contribueroit même à amollir l'effet des formes dans un ouvrage deſtiné à une grande diſtance.

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des anciens qui, dans leurs coloſſes, ne mettoient que les grandes maſſes des formes avec cette ſolidité & cette juſteſſe qui ſuppoſent tant de connoiſſances & aſſurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons préſumer qu'ils agiſſoient ſur le même principe pour les tableaux vus à de grandes diſtances.

Il faut avouer cependant que les détails des ſuperficies ſont du reſſort des petits ouvrages: voyez le mot *minutieux*; mais ces détails n'excluent pas un accord d'exécution telle que le tableau ne paroiſſe pas fait par divers *pinceaux*, mais du même *pinceau* qui a ſçu ſe varier. C'eſt ainſi que Téniers répand le même eſprit dans ſes tableaux ſi variés en objets de tous genres, & avec cette diverſité de touche qui caractériſe tout, ſans néanmoins qu'aucune partie de l'ouvrage paroiſſe étrangère aux autres.

Nous nous diſpenſerons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, ſec, maigre, inégal, maniéré, heurté ſans eſprit ni juſteſſe, & vif, pétillant ſans ſçavoir. Nous dirons ſeulement que de tous ces vices, le plus fatal au progrès eſt le dernier. Il ſe trouve cependant des amateurs

aussi ignorants que leurs artistes favoris, pour qui ce mérite stérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choisies, & de coloris juste & vigoureux.

Pour nous, qui pensons que rien ne peut suppléer aux grandes parties de l'art, nous préférerions le plaisir d'en rencontrer quelques-unes sous un *pinceau* tâtonné & froid, à l'absence de toutes les parties du premier ordre dans un tableau exécuté avec cette hardiesse ou plutôt cette effronterie d'un *pinceau* conduit par la main d'un aveugle. Ce prétendu mérite en peinture est en éloquence celui que Cicéron redoutoit quand il nous dit « qu'il n'hésite pas à préférer une éloquence » sage & froide à une chaleur vuide de pen» sées » : *quorum alterum sit optandum, malim equidem indisertam prudentiam, quam stultam loquacitatem.* (De oratore, lib. 3).

Ceux que l'on appelle connoisseurs en tableaux, nomment leurs auteurs par l'examen du caractère particulier de chaque *pinceau*, comme on nomme l'écrivain à l'inspection de son écriture. Aussi pour la distinction des ouvrages de l'art, cette habitude est d'une grande nécessité. Par elle, on ne prend pas les ouvrages des imitateurs ou des copistes, pour ceux des maîtres ou des originaux ; par elle, le marchand vend en honnête homme, l'acquéreur n'achete pas en dupe. Cette science étonne celui qui ne la possède pas ; mais il ne faut pas croire que la connoissance de la touche & du *pinceau* entraîne toujours celle de l'art. Le mérite réel s'apperçoit de loin, & saisit l'ame ; celui de la touche n'est qu'un amusement pour l'esprit, & ne se voit que de près. Le véritable amateur, l'homme sensible, jouit du premier, & le *pinceau* n'occupe exclusivement que les ames froides. Plaignons-donc l'amateur qui, en considérant ses tableaux, ne sait que goûter que le plaisir de la touche. Ce n'est pas pour lui que le Dominiquin a fait des expressions sublimes, & que Raphaël a rendu si fortement les caractères de tous les rangs & de toutes les âmes.

Au reste l'amateur dont nous parlons, est sans doute à plaindre; mais il peut-être excusé. Souvent il n'a eu pour guide, dans sa marche pittoresque, qu'un homme peu instruit, qui, ne connoissant pas en quoi consistent les plus solides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui résident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce seroit de trouver des peintres imbus d'une aussi stérile éducation, qui se renferme essentiellement dans le mérite du *pinceau*. Plus leurs connoissances sont circonscrites, plus leur vues sont bornées, & moins ils connoissent d'art dans l'art. Aussi ce sont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il présente de beautés, hors du *pinceau*, disons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent est fort diversifié dans la liste des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile.

Ce que nous avons dit sur le mot *pinceau*, peut se rapporter à toutes les expressions qui caractérisent les différentes sortes d'exécution. Car, quoique d'un côté on dise le beau *pinceau* de Pierre de Cortonne, de Luc Giordano, de Carle Vanloo, & de l'autre, la touche de Berghem, le feuillé de Claude Lorrain, le ragout de Trévisani, de Parrocel père & de Chardin; ce sont tous termes qui ne se rapportent qu'à l'exécution & expriment les opérations *du pinceau*. (*Article de M.* Robin.)

Pinceau. L'Auteur du savant Article qu'on vient de lire seroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger absolument le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'appercevoir qu'il a prévenu cette interprétation de ses principes. Il a voulu seulement leur apprendre que l'art est bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs soins & de leurs études; mais comme le métier est indissolument uni à l'art, il est loin de leur conseiller d'en négliger l'instrument.

Lui-même rend hommage à ce qu'avoit d'aimable le maniement de *pinceau* de l'Albane, ou du Parmesan, à la fierté du *pinceau* de Vélasquez & de Jouvenet, à la légéreté de celui de Teniers; il avoue que le Giorgion, quand il fut devenu coloriste, abandonna la sécheresse & l'égalité de fonte du *pinceau*, pour adopter une touche franche & nerveuse, & que le Corrège trouva des charmes dans le maniement de la brosse; il avertir qu'il y a des genres qui exigent impérieusement le mérite du *pinceau*. Ajoutons que ce mérite est généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le spectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuser à considérer le métier.

M. Robin compare le *pinceau* dans la peinture aux paroles dans l'éloquence, & il cite un passage de Quintilien, qui veut qu'on s'attache principalement aux choses, mais qui veut aussi qu'on donne du soin aux paroles: *curam verborum*: c'est dire assez que le *pinceau* n'est dans la peinture, qu'une partie subordonnée, comme les paroles dans le dis-

(1) Voyez l'article Fait.

cours; mais que cependant cette partie exige du soin.

Il observe avec justesse que les idées fortes de Corneille ne feroient pas bien rendues par le style doux de Racine, ni la fierté de Michel-Ange, par le *pinceau* du Cortone. Mais comme, dans la poésie, il n'est point d idées, de quelque genre qu'elles soient, qui ne puissent être dégradées, & en quelque sorte détruites par un mauvais style, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup si, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un *pinceau* capable de déplaire au spectateur.

Ce qu'a voulu combattre M. Robin, c'est l'erreur de n'approuver qu'un seul maniement de *pinceau*. Nous avons vû un temps, où il sembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau* ragoûtant : c'étoit mettre ridiculement des bornes au métier, & le condamner même à devenir souvent défectueux, puisque cette sorte de *pinceau* a une certaine mollesse, qui peut être souvent condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de maniemens de *pinceau*, que de mains qui en font usage. Les bonnes manieres de traiter le *pinceau* sont donc innombrables.

De belles chairs vues de près, de belles draperies, sont en partie le résultat d'un beau *pinceau* : des objets légers seroient mal rendus avec un *pinceau* lourd, & ce qui est moëlleux avec un *pinceau* sec. Un *pinceau* fatigué nuit à la franchise des tons. On sait combien est admiré dans les ouvrages à l'huile, le *pinceau* du Correge; & quel peintre auroit le droit de mépriser, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître.

La variété des objets de la nature inspire la variété du *pinceau*, &, dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art & du métier, qui n'exige des soins, parcequ'il n'en est aucune qui ne soit un moyen de plaire (L).

PITTORESQUE (adj). On entend par ce mot, & ce qui convient à la peinture, & ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il est peu d'objets dans la nature qui ne puissent devenir *pittoresques*, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelques accessoires qu'on y peut ajuster, de quelque point de vue, sous lequel on peut les considérer.

On dit cette physionomie est *pittoresque*, cet habillement est *pittoresque*, cette vue, ce paysage est *pittoresque*. Dans ces phrases le mot *pittoresque* signifie qui convient à l'art.

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoresques*, que les bizarreries du Benédette sont *pittoresques*; & cela signifie que ces coëffures, ces bizarreries font un bon effet en peinture.

Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites & régulieres, & qui offre peu de variété, n'est pas *pittoresque*. Les vieux arbres dont le tronc est tortueux & rongé par le tems, dont l'écorce souvent interrompue est profondément sillonnée, dont les branches sont noueuses sont *pittoresques*; un arbre dont la tige est droite & maigre ne l'est pas; mais il peut se groupper avec d'autres & former une masse *pittoresque*. Une table mince & qui décrit des lignes droites n'est pas *pittoresque* : elle peut le devenir en l'ajustant avec d'autres objets qui cachent en partie sa maigreur & sa régularité.

Le *pittoresque*, car ce mot se prend aussi substantivement, tient moins au génie qui exprime, qui sent, & qui porte le sentiment dans l'ame du spectateur, qu'au goût qui fait choisir ce qui est capable de plaire à la vue. Raphaël s'occupoit peu du *pittoresque*, que cependant on rencontre souvent dans ses ouvrages; mais c'est au *pittoresque*, que bien des Maîtres inférieurs, doivent leur principal mérite : ils ne parlent point à l'ame, mais ils ont l'art d'enchanter les yeux, & leur mérite est réel, puisqu'il produit d'agréables jouissances.

Il n'y auroit qu'une bien grande supériorité qui pût donner aujourd'hui le droit de négliger le *pittoresque* : ou plutôt personne n'a ce droit; car ce seroit annoncer bien de l'orgueil, que de vouloir imposer de l'estime aux spectateurs sans chercher à s'insinuer dans leur bienveillance, & à trouver les moyens de leur plaire.

Certains peintres ont vu le public toujours froid pour leurs ouvrages, quoiqu'ils fussent peut-être supérieurs à d'autres artistes, qui avoient les plus grands succès : c'est que les derniers avoient un goût *pittoresque*, & que les premiers ne l'avoient pas.

Boucher a dû sa fortune passagère à son goût *pittoresque*, quoiqu'il négligeât toutes les grandes parties de l'art, & même la plupart des parties agréables.

Nous avons vu, dans ces derniers temps, des ouvrages de l'art, obtenir tout le succès qu'ils méritoient, quoique le charme *pittoresque* y fût négligé, ou plutôt quoiqu'on eût judicieusement pensé que ces charmes y seroient déplacés. Ce sont de beaux exemples, mais il est dangereux de les suivre avec moins de génie. Ce goût austère deviendroit barbare.

Le goût *pittoresque* de la composition consiste dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle est formée, dans la disposition des grouppes, dans leur enchaînement, dans des contrastes heureux, dans l'accord & l'oppo-

fusion des tons, dans la belle entente des masses d'ombre & de lumiere.

Le goût *pittoresque* dans les détails ne peut se dénombrer, puisqu'il comprend tout ce que l'art embrasse Il se trouve dans un arrangement de cheveux, dans le jet d'une draperie, dans le choix d'un ajustement, d'une parure, dans celui d'un accessoire. Un hasard heureux, la main d'un artiste rend *pittoresque*, ce qui ne l'étoit pas.

Un pinceau facile, badin, ragoutant, quelquefois brutal, des touches spirituelles & piquantes, des laissés intelligens, des réveillons de lumiere, d'autres lumieres éteintes à propos, des ombres profondément fouillées, contribuent au *pittoresque* de l'exécution. (L)

PITTORESQUE. *Genre pittoresque.* Dans le bel âge de la peinture, au temps de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, on ne connoissoit qu'un seul genre pour la peinture de l'histoire, & on pourroit le nommer le genre austere. On n'y cherchoit que le raisonnement, la pureté, le caractere, l'expression.

Mais quand, dans les âges postérieurs, on eut attaché plus de prix aux parties secondaires de l'art; quand des agencemens agréables & les opérations manuelles le disputerent aux opérations du génie, & l'emporterent même souvent, il s'établit jusques dans la peinture de l'histoire, un genre que je crois pouvoir nommer *pittoresque*, parce qu'on y cherche moins les parties poëtiques de l'art, que celles qui appartiennent au métier de la peinture proprement dite. Alors on fit des tableaux d'histoire, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, & qui furent souvent portés à un très-haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la disposition du sujet, point de beautés dans les formes, point de pureté dans le dessin, point de caractère, point d'expression. Qui faisoit donc le mérite de ces tableaux? Un beau métier, des ajustemens *pittoresques*, des effets *pittoresques*, une touche, un pinceau *pittoresque*. Les peintres acquirent le privilège de ne plus penser: ils ajustèrent, ils manœuvrèrent. (L)

PLAFOND, (Subst. masc.) Il s'écrivoit autrefois *Plat-fond*.

On appelle peindre des *Plafonds*, l'art de décorer de peintures, non seulement ce qu'on nomme proprement un *Plafond*; mais encore une voute en ceintre, en ogives; ou en dôme.

L'emploi de l'art de peindre, sera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de son pouvoir. La peinture ne s'étend pas jusqu'à tromper nos yeux; ce n'est que par un systme peu reflechi, qu'on lui a supposé cette faculté. Par-là, on lui enlève l'avantage de se montrer dans les voutes & sur les *Plafonds*: Telle est la suite de ce système déraisonnable. Il est surtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par quelques Peintres. On ne peut sans doute les accuser de projets formés contre les progrès & l'extension de leur art: Ils ne s'y livrent que par abus de raisonnement & par manie de supériorité d'esprit.

Les articles *peinture* & *vrai* de cet ouvrage, établissent des principes sur les beautés réelles, aux quelles peut prétendre le grand art de peindre. On y prouve que son but le plus noble est de représenter la nature dans tous ses mouvemens, & sous les faces qui peuvent la montrer la plus belle; or puisque les actions même sont immobiles dans les tableaux, & puisque jamais la nature considérée en elle-même n'est constamment belle & choisie, il faut convenir que l'art du peintre ne peut se concilier avec une parfaite illusion, quand même il seroit parvenu au point de la produire par la justesse des effets & par l'emploi des couleurs égales aux teintes qu'offre la nature.

Si le Peintre étoit parvenu à produire l'erreur, il faudroit bannir ses talens de beaucoup d'endroits; mais surtout des *plafonds*. Rien n'y seroit plus inquiétant ni plus menaçant que les objets qui s'y représentent, si l'on pouvoit les prendre pour la nature elle-même.

Le genre le plus propre aux *plafonds* est de tous les genres de peindre le plus poëtique, c'est le plus susceptible de sublime & de choix, c'est donc aussi le plus idéal. Le peintre doit y développer les idées les plus ingénieuses, qui puissent s'offrir à l'esprit, & les effets les plus piquants qui puissent se présenter aux yeux. En charmant le spectateur par les plus fraiches, les plus vives & les plus riantes couleurs, il doit aggrandir les espaces en multipliant les plans, & produire le plaisir que procure le mouvement & les formes du plus agréable ensemble.

La peinture sur les voutes & les *plafonds* anime l'architecture, supplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'espace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repose les yeux fatigués des blancs dont ses parties sont composées, se prête à toutes ses formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuses, & masque les mouvemens peu avantageux auxquels la force souvent la nécessité d'assurer ses constructions.

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une manière spéciale le caractère du lieu qu'elle a construit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les siècles & de tous les pays. S'ils entrent

entrent dans les palais, la voute leur montre quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les sales de théatre, on lit la nature des spectacles auxquelles elles sont destinés; on y voit que leur but est d'attendrir, ou de recréer & toujours celui d'instruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture sur les arcs des Nefs, ou sur les coupoles, est de nous dire de quel vertueux Immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut suivre la loi & respecter le sanctuaire.

Un *plafond* bien entendu présente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, sans lui, n'offriroit souvent qu'une vaste solitude. Ce genre de peinture est comme une couronne ajoutée à tous les embellissements de l'art de bâtir; ou, pour s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par son éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

Un habile Architecte, surpris par les sophismes qui veulent chasser notre art des voutes, ne seroit-il pas ramené par les images que je viens de rassembler? Eh comment y résisteroit-il? Ces images & ces raisons frappent également le jugement & les sens. En effet, de quelles armes pourroient se servir les détracteurs de la peinture des *plafonds* pour détruire tout ce que nous venons d'avancer? Useront-ils *de la raison qu'on ne doit pas représenter le ciel à découvert dans un endroit fermé*? Mais sans leur parler de l'espece de ciel que leur présente la peinture, ce qui nous rameneroit encore à ce que nous avons dit au commencement de cet article & au mot *peinture*, copions, (1), un ecrivain sur l'architecture; voici ce qu'il leur répond: « Ils n'ont pas considéré que le » ceintre de la voute étant l'imitation de la cour» be que le ciel décrit sur nos têtes, rien n'est » moins contre la nature que de rendre cette » imitation encore plus sensible par les objets » qu'on y représente....... Ajoutons, que ce qui se dit ici des voutes & des ceintres, peut se dire aussi de tous *plafonds*.

Ainsi que les fameux constructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'histoire, reviennent auprès de lui. Ou disons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les spectacles enchanteurs qu'il leur offre; qu'ils ne produisent rien de grand, d'imposant, d'instructif & d'attachant, qu'en s'alliant avec les charmes du sentiment dont la Peinture est la dispensatrice.

Alors, en comparant un monument dont elle aura été exclue avec celui où ce qu'elle a d'attraits aura été sagement employé, ils conviendront qu'on a completté, dans celui-ci, la réunion des beautés qui doivent concourir à la splendeur & à l'élégance des édifices, & que les Architectes qui, dans l'autre, ont adopté le systême contraire, ont laissé des places comme vuides, quoiqu'ils les ayent décorées d'ornemens en sculpture qui par leurs répétitions & de formes & de couleurs, deviennent toujours insipides, & que par ce dénuement, ils n'offrent rien de flatteur à l'esprit de l'homme sensible.

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raisonneurs qui tendent à separer l'aimable Peinture de l'utile & savante Architecture. Opposons-leur les opinions, l'autorité des plus illustres Architectes, depuis Brunelleschi, Bramante, Vignole, Philbert de l'Orme, jusqu'à Lunghi, Botomini, Juvara, Cartaud, Evrard, Boffrand, & nos fameux Mansards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuser le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Eglise de Todi, du Palais-Caprarole, du Jésus, des Saints-Apôtres, de la Chiesa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Assomption, de Versailles, de l'Hôtel Crosat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talens de Zuccharo, de Pellegrino, Tibaldi, de Primatice, de Lanfranc, de Baccicio, de Piétre de Cortonne, de Vouet, de Perrier, de Bourdon, de le Brun, de le Sueur, de Mignard, de Jouvenet, des Boulogne & de la Fosse. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produisent pas tous, dans un égal dégré, les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art, au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en sollicitoient l'emploi dans les occasions les plus importantes.

Mais nous voici parvenu à examiner de quelles méthodes on doit user pour seconder l'architecture par l'ornement des *plafonds*, & à traiter de la nature des sujets, & du genre de peindre qu'il y faut employer.

D'après le principe que nous avons posé contre tous les projets d'illusion en peinture, & d'après l'étendue que nous donnons à ce bel art, on sent que nous ne restreignons pas aux seuls sujets célestes & aériens ceux qui peuvent se faire voir dans les *plafonds*. Ainsi nous réprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (*) qui n'admet que ces sortes d'objets & qui ne veut *ni terrasses*, *ni montagnes*, *ni fabriques*, *ni ri-*

(1) L'Abbé Laugier.

(1) V. observ. sur l'architecture, p. 290.

vières, *ni bois*, *ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au dessus de nous*. Nous prétendons encore abattre le même système échappé à un auteur encore plus grave sur l'art de peindre, c'est le célèbre Dufresnoy; *ne peignez* dit-il, *dans vos plafonds ni les eaux ni les enfers.*

Nec mare depressum laqueariis summa vel orcum.
De art. graph. v. 227.

Nous avons vu avec admiration les feux de Mars & ceux de Vulcain, la flotte d'Enée, & Hercule sur les eaux, dans les *plafonds* du palais Barberini, du palais Pitti, de Versailles, de l'hôtel Lambert, peints par de Cortonne & Lebrun; & cette représentation pittoresque n'a pu choquer que par un effort de raisonnement bien futile; car aucun homme de goût n'y a trouvé ces objets déplacés. Les vrais amateurs ont vu avec plaisir cette image de la nature, sans prévoir qu'on pût croire que les feux & les eaux en peinture fussent plus déplacés *au dessus de nos têtes* que des figures d'hommes & de femmes avec des ailes ou sans ailes, & que ce dernier genre d'objets y fût plus vraisemblable que l'autre.

Nous reviendrons toujours à notre principe que l'art n'atteignant jamais le degré d'illusion dans le grand genre, il peut tout rendre sans être choquant ni invraisemblable.

.......*Pictoribus atque poetis*
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
HORAT.

Ainsi *les terrasses*, *les montagnes*, *les fabriques*, tous exclus par Laugier, y feront un merveilleux effet, surtout si on les présente avec le sentiment de la perspective: nous avouons qu'il faut l'observer avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette science; rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un simple portrait, une table ou tout autre objet en vue d'oiseau quand la tête est au dessus de l'horison; il en faut convenir, des bâtimens en *plafonds* qui sont représentés bien loin de leur à plomb, font un spectacle infiniment plus déplaisant encore.

Il y a plus; nous pensons qu'il faut placer l'architecture sur les voutes avec une extrême réserve: & c'est en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière qu'en soit la perspective, le point de vue choisi pour un édifice devant être unique, il n'y a aussi qu'un point pour le voir d'une manière agréable; & comme tous les spectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroit hors de son à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en *plafond* très-peu d'architecture regulière. Aussi quelque belle que soit la coupole *de Saint-Ignace* à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'est personne qui n'ait senti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puisque, pour l'admirer, il n'est qu'une seule place dans l'édifice immense, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de *plafond* a besoin d'une connoissance profonde de la perspective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non-seulement elle est nécessaire pour leur grandeur relative au dégré d'élévation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choisi celles qu'on désire montrer dans un sens perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces sortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe. Ainsi c'est avec justice qu'on accorde un grand eloge à ce beau christ de P. de Champagne, peint sur une partie de voute en ogives dans la riche église des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui semble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

Dans ces sortes de voutes, on sent que les aspects étant opposés, le peintre est obligé d'admettre plusieurs points de vue dans leur décoration. Mais il est encore soumis à cette loi, si son ouvrage étant sur un *plafond* peu distant de la vue, ne peut pas être vu d'un seul coup d'œil, quoique la superficie n'en soit interrompue par aucune arrête dont les courbes soient séparées. C'est alors qu'il doit user d'un jugement très-sain dans le choix de ces divers points de vue, afin de concilier tout-à-la fois & l'obligation de suivre les places commodes & ordinaires des regardans, & l'enchaînement pittoresque de sa composition. Sans cet accord des règles de l'optique, avec la grace des mouvements de l'ensemble général, le *plafond*, quelque belle qu'en soit l'exécution, aura une infinité d'aspects déplaisans, & manifestera le peu d'expérience de l'artiste pour ces sortes d'ouvrages.

Les premiers maitres ne connoissoient guere l'art de montrer leurs figures dans les *plafonds*, vues en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue: c'est cet art que nous nommons faire *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conséquent les Grecs, auxquels nous ne

(1) Cours d'architecture.

pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, ayent décelé les principes de ces raccourcis dans leurs *plafonds*. Les figures y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical ; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour ses *plafonds* : nous en pouvons juger par les tableaux qui se voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, si ce n'est pas un défaut de science, est rendue excusable lorsque le peintre donne à penser que c'est un tableau qui est attaché à la voute, ou bien une tapisserie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en est pas choqué, & c'est un point très-exigible en toutes sortes de peintures, *prævaleat sensus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de son école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrége, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'institut de Bologne. Plusieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, sont pleins de ce sentiment de perspective, & prouvent, ainsi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laissé dans ce genre savant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Il est une manière heureuse & bien usitée de décorer de peintures une voute, en la divisant par des ornements sages, quand elle est trop vaste & trop peu élevée pour que le regardant puisse jouir de son ensemble. C'est dans ces divisions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place sur la voute, doit être bien exact à se concilier avec l'ordre & les ornements employés par l'architecte sur les parois de la pièce dont la partie supérieure est confiée à son génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connussent ni les raccourcis des objets si heureux dans les *plafonds*, ni les grandes scènes pittoresques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût? Ici nous avons dessein de diriger les regards de nos lecteurs sur ce qui nous reste aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux sont loin de nous sans doute, mais nous pourrons profiter de ce qu'ils ont de plus utile, savoir des pensées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de succès. (1) C'est là que nous pourrons juger de toutes les ressources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuse. Si dans notre article sur les *grottesques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, spacieux & susceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne sentons nous pas les avantages de ces productions enchanteresses pour des lieux destinés aux festins, au repos, aux bains & même au silence du cabinet. C'est par des détails semblables aux arabesques que nous citons, qu'on peut embellir des plafonds bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loisir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légers qui les encadrent.

Dans le nombre des observations que nous avons faites sur l'art de décorer les voutes, il en est une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque désavantage aux peintres, mais elle sera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre désir principal seroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Versailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes de goût. Les divers sujets qui y sont rassemblés y produisent de la confusion. Il est donc essentiel, lorsque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'espace, aucun ornement réel de sculpture, d'en supposer de feints, & de reposer ainsi l'attention du spectateur par des divisions sa-

(1) Cet exemple de Raphaël a été imité par Mengs dans son plafond de la Villa-Albani; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perspective, mais par un raisonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime, à ce sujet, M. le chevalier Azara, auteur de la vie de Mengs, & qui ayant été lié intimement avec lui, a appris de sa bouche les motifs de ses opérations. « Il fit, dit il, ce *plafond* comme » si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il » avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes » d'ouvrages avec le point de vue de bas en haut, ainsi » que c'est l'usage des modernes, à cause qu'il n'est pas » possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréa» bles qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. » Cependant, pour ne point heurter absolument de front » la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux colla» téraux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure, » représentée en raccourci, dans le goût des artistes mo» dernes ». (*Note du Rédacteur.*)

(2) Dufresnoy.

(1) Bains de Titus, de Livie, &c. par M. Ponce, graveur.

ges, ingénieuses, & toujours analogues aux sujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre : mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du dessin, de l'ouvrage & de l'exécution décèle le goût & l'imagination des artistes, *Natoire* & *Brunetti* pere & fils, qui se sont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux si préférant la peinture à fresque, ils n'eussent pas exécuté à l'huile cet ensemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

L'abbé Laugier remarque avec raison dans ses observations, que j'ai citées plus haut, que les trop grands blancs de l'architecture nuisent à l'effet d'un *plafond*. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent merveilleusement avec ces peintures. Cependant nous ferons ici une observation essentielle, c'est que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le *plafond* peint, seconderoient quelquefois encore moins que les blancs, les effets de la peinture. C'est ce qui me reste à examiner sur les moyens de seconder les vues d'un architecte qui sent le prix & tous les charmes de notre art.

La lumière du jour ne peut souvent frapper la voute que par les rayons réfléchis de celle qui entre par les croisées placées au-dessous du *plafond*. Ainsi la réflexion qui partira des murs de la pièce, sera infiniment sourde si les objets qui la décorent sont de couleur brune : c'est donc un inconvénient à éviter. S'ils sont trop blancs ils occupent l'œil, le fatiguent & lui ôtent la jouissance du *plafond*. Si ces murs sont couverts d'étoffes de laine, comme des tapisseries, elles absorberont une grand partie de la lumière ou n'en réfléchiront plus. Ainsi l'emploi des dorures, des marbres & des stucs légèrement colorés pour les murs, & pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en mosaïque de couleur claire, feront les décorations les plus propres à éclairer les *plafonds*. Noublions pas de prévenir que la corniche de l'ordre n'aura pas trop de saillie; car autrement le *plafond* ne devant recevoir qu'une lumière de reflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre.

Un constructeur prévoyant dispose de tout pour servir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas seulement sur les *réflexions* lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puisse être éclairé par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment peuvent reflechir dans la piéce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car quoique les *réflexions* dont je parle soient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui partent des murs & du pavé de la piéce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande, à raison de l'étendue & de la blancheur de son principe & à raison de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toute part.

Le Peintre de son côté connoîtra bien tous les objets qui doivent *refléchir* la lumière sur son ouvrage, & placera sous les rayons les plus vifs, les parties de sa composition où il veut repandre le plus de jour & le plus d'intérêt.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des *plafonds* éclairés par le jour; mais on connoît tout ce que la lumière fait & peut produire d'éclat à un tableau en *plafond*, lorsque sur la corniche on a l'adresse de cacher des lumières artificielles qui éclairent l'ouvrage par les rayons nombreux d'une clarte directe. Nous avons vu l'effet le plus heureux de cet artifice ingénieux dans un sallon de bal, élevé par M. Louis dans une fête donnée en 1770, par l'Ambassadeur d'Espagne, à l'occasion du mariage du Roi.

Cet essai avoit trop bien réussi pour ne pas en user au *plafond* de la salle de spectacle de Bordeaux, avec cette attention, que les fumées des lampes qui éclairent le *plafond* sont renvoyées au dehors & ne peuvent le noircir.

Le noir est un inconvénient qu'il faut sur toute chose bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions soutenir la puissance de leurs charmes, si on les suppose bruns, soit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, soit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, soit enfin que le temps & le défaut de précaution ayent produit cet effet. Autant l'œuil est satisfait d'un tableau clair & lumineux placé au dessus de lui, autant il se plaît à en considérer les détails; & autant il est repoussé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuse, dans laquelle il ne peut rien lire & qui lui présente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué. Alors si l'ouvrage est d'un artiste habile, je desire que détaché d'une voute qu'il surcharge avec deplaisance, il puisse être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

Le peintre chargé d'un *plafond*, doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des masses fières & très-vigoureuses : nous venons d'en exposer les désavantages. Si le ton général est trop blanc, le tableau sera sans mouvement; & fade, il ennuira l'œil du spectateur. Ainsi riche & gai de coloris, il faut que dans ses masses les plus brunes, on puisse lire aisément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puissance des teintes, bien plus que la force

des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons assurer qu'il ne faut pas hésiter à choisir la fresque (1), si toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorsqu'il est susceptible de recevoir un enduit de chaux & sable: mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conseillerons l'usage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les soins qu'elle exige, fera encore d'une grande durée; la vie d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée & de l'eau, si les fonds sont solides, & si le peintre a été praticien dans le dégré *d'encollage* nécessaire à cette peinture.

Tout ce qui nous entoure, montre qu'on doit à jamais proscrire l'usage de la peinture à l'huile: si l'artiste a tendu à quelque vigueur, elle devient noire: & c'est comme nous l'avons dit, le premier & le plus grand des vices d'un *plafond*. Si les couleurs en sont trop claires, elles jaunissent & se tachent en raison du plus ou du moins d'huile que le peintre aura employé. C'est ainsi que le *plafond* d'Hercule à Versailles, par le Moyne, n'est plus digne de nos regards, & que la plupart des ouvrages de le Brun sont trop noirs & attristent les pièces où ils ne devroient répandre que des sujets d'agrément & d'admiration.

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur constante de la fresque, dans les ouvrages de Tibaldi, des Zuccharo, d'Annibal Carrache, du Dominiquin, de P. de Cortonne, d'Andréa Sacchi, & d'une quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que nous avons en France, de Primatice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli, de la Fosse, &c? Parlerai-je de ces peintures à fresque dont les fragmens sont échappés à la barbarie & à la négligence des possesseurs, & qui datent du règne de François Ier; telles que celles qui se voyent encore dans le château de Beauregard dans le Blaisois, & à la chapelle de l'Abbatiale de Chaalis?

Il ne nous reste plus de preuves à donner sur la préférence de la fresque dans les *plafonds*, preuves développées d'ailleurs dans l'article consacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus sincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école: c'est qu'ils ramenent le goût des *plafonds* dans les monumens confiés à leur génie; & pour l'honneur de notre art & des habiles gens qui le professent, c'est qu'ils aient à ne les executer qu'avec l'espèce de peinture que nous leur conseillons d'employer, & qui peut seule répondre à la confiance des constructeurs & des propriétaires, & éterniser les éloges qu'ils feront en droit d'attendre de leurs travaux.

(*Article de M.* Robin).

(1) Voyez l'article *Fresque*.

PLAIRE. (v. n.) Le plus noble objet des arts est d'instruire; mais ils ne peuvent pas toujours se proposer pour but l'instruction. Souvent même, leur maniere d'instruire est incertaine, obscure, énigmatique, ou du moins peu sensible pour un grand nombre d'esprit. Il y a même des arts à qui paroît entièrement refusée la faculté de donner des leçons. Telle est l'architecture; car quelle instruction peuvent nous donner des murs & des colonnes? Mais il est un autre objet dont les arts ne peuvent jamais s'écarter impunément: celui de *plaire*. L'artiste peut *plaire* sans instruire; mais s'il ne *plaît* pas, il n'instruira jamais.

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les esprits, en leur imprimant un long souvenir, est de posséder les deux grandes parties de l'art, l'expression & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins sublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des dispositions, & des agencemens capables de flatter les yeux, & quand on fait suppléer l'agrément à la beauté. Ce n'est point là le mérite suprême de l'art, celui qui constitue l'artiste de génie; mais celui qui constitue le bon peintre.

Quand j'ai dit que pour *plaire*, le peintre devoit avoir un bonne couleur, un beau pinceau, je n'ai pas entendu dire qu'il fût obligé d'avoir la couleur du Titien, le pinceau du Correge: mais il faudroit qu'il possédât à un bien haut dégré quelque grande partie de l'art, s'il parvenoit à *plaire* avec un pinceau mal-adroit & peiné, avec une couleur sale, morne, désagréable à l'œil. Les vices du pinceau ne sont pas généralement remarqués; ils ne peuvent même être reconnus que de près; mais un vice choquant dans la couleur blesse tous les yeux. Le tableau est condamné avant d'être examiné, & il n'y a guère d'appel de ce premier arrêt. Le peintre aura rempli toutes les conditions de l'art, quand après avoir flatté les yeux, il touchera l'ame & satisfera la raison.

Quoique *plaire* soit le véritable moyen d'avoir des succès, on n'a vu que trop d'artistes qui pour chercher indistinctement à *plaire*, ont manqué les véritables succès qu'ils auroient dû se proposer, & se sont contentés d'obtenir des applaudissemens passagers & vains. Ils ont cru *plaire* en captant les suffrages du mauvais

goût; mais c'est seulement se faire des partisans, & les succès qu'ils procurent finissent avec eux. Celui qui recherche une gloire solide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le suffrage du grand nombre. Il saura que la mode est inconstante, & qu'être à la mode, ce n'est point *plaire* en effet, mais causer de l'engouement.

Le Poussin *plaisoit* de son temps aux sages juges de l'art; l'école françoise le regarde encore aujourd'hui comme le plus grand de ses maitres. Le Brun mérita de *plaire* aux bons juges contemporains de Louis XIV: la France s'honorera toujours de compter le Brun entre ses plus illustres artistes. Antoine Coypel capta la bienveillance de ceux qui aimoient les graces grimacières, les manieres affectées; ce qu'il fit pour leur *plaire*, est ce qui nuit maintenant aux parties louables qu'il possédoit. Boucher n'avoit peut être reçu de la nature aucune des qualités qui constituent le grand peintre; mais elle lui avoit prodigué toutes celles qui font l'artiste capable de *plaire*; il en abusa, & préféra d'être un artiste à la mode; on fut engoué de son talent, on ne lui rend pas même aujourd'hui la justice qu'il mérite.

Le pinceau, la couleur forment le métier de l'art de peindre, comme la versification est le métier de la poësie. Avant d'exercer un art, il faut en savoir le métier. Le poëte ne *plaira* point en choquant l'oreille par ses vers; ni le peintre, en blessant l'œil par ses tableaux. Quand le poëte & le peintre sauront leur métier, ils ne leur restera plus qu'à observer la nature; c'est elle qui leur fournira les autres moyens de *plaire*, & qui leur donnera de grandes leçons sur toutes les parties de l'art. (L)

PLAN (subst. masc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du dessin, deux acceptions; l'une est relative à la distribution générale d'une composition, & l'autre aux formes particulieres des objets.

Sous le premier de ces rapports, le mot *plan* sert à exprimer le résultat perspectif des divers points sur lesquels tous les objets qui entrent dans une scène, sont placés: ainsi on dit le *premier*, *le second*, *le troisieme*, *le quatrieme plan* d'un bas-relief, ou d'un tableau, pour désigner le plus grand, ou le moindre degré d'enfoncement, sur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une composition.

Pour s'assurer rigoureusement de ses *plans*, un artiste instruit dessine géométralement les points où tous les objets qui composent son ouvrage doivent être placés. C'est relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'architecte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrein: car faire le géométral dont j'ai parlé, c'est faire un *plan*. Mais revenons; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perspective, suivant les procédés de cette science. Par-là, on obtient avec précision les places que chaque figure, chaque grouppe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux distances qu'on a déterminé de laisser entre tous ces objets.

De l'avantage de bien connoître les *plans* d'une composition naissent; 1°. la justesse des effets pour la perspective aërienne; 2°. les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui est relatif à la perspective linéale; sans parler de la valeur que cette connoissance donne à l'exécution, qui doit aussi se différencier suivant les *plans*.

L'art doit s'appuyer sur des certitudes mathématiques pour produire des beautés solides, & parconséquent durables; mais il doit cacher ses procédés réguliers, s'il veut montrer de la grace & de l'aisance, qui sont surtout de l'essence de la peinture: pour appliquer ce principe aux *plans*, ce n'est pas assez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la disposition de leurs points, de maniere qu'ils donnent de belles formes dans l'ensemble général, des contrastes heureux (mais sans affectation), par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terreins; mais il faut qu'ils soient raisonnables, variés; tantôt évidens, tantôt cachés, mais toujours clairs.

Un génie facile & qui connoît les ressources de l'art, arrête en même temps d'une maniere à peu près juste les formes de sa composition, & les *plans* sur lesquels il a l'intention de l'asseoir.

Si l'art a ses principes déterminés, ses moyens aussi sont très-étendus. Toutes les figures géométriques, se peuvent employer dans les *plans* des compositions: la victoire d'Alexandre sur Porus, de le Brun; l'Héliodore de Raphaël; le martyre de Saint-André, du Dominiquin, ont une forme générale de *plans*, qui est pyramidale, de maniere que la pointe gagne le fond de la scène & les bases sont sur les devants: quelquefois la pointe de l'angle, se trouve sur le devant du tableau, comme dans le Paralytique guéri, par Jouvenet, & la Sainte Petronille, du Guerchin: dans la guérison du Possédé, de Raphael, & le Veau d'or du Poussin, la composition est sur des *plans* qui forment le cercle. Ils produisent une diagonale qui traverse la composition dans la Descente de Croix de Daniel de Volterre, & dans le tableau du Bourdon, où Albinus fait monter les Vestales sur son char. Les *plans* sont disposés en croix dans la Résur-

rection du Lazare de Jouvenet : lorsque les scènes sont tumultueuses, & dans les sujets de mouvement, les *plans* doivent être entrecoupés & irréguliers : comme dans le Pytthus, la manne du Poussin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

Tous ces exemples prouvent ; 1°. que les grands compositeurs ont senti la nécessité d'adopter une forme spéciale dans la disposition des *plans* ; 2°. que le choix en est arbitraire pourvu qu'il concoure au caractere & à l'expression du sujet ; ainsi d'un côté ces maîtres montrent que ce seroit un défaut, que de subordonner l'esprit du sujet à la recherche des *plans* perspectifs ; & de l'autre que de ne pas adopter des formes générales dans un *plan* bien résolu, ce seroit ignorer la valeur des principes : ils se lisent dans la nature des principes ; c'est dans ce modele immortel qu'ils doivent se choisir ; le sublime de l'art n'est pas de les rejetter, mais de les plier à toutes les occasions où il faut les employer, & de les faire marcher au gré de son imagination.

Des choix des *plans*, dépend celui des formes, dans les hauteurs diverses des objets d'une composition : car comme les premiers *plans* donnent les plus grandes figures ; les formes les plus hautes se trouveront placées sur le point du *plan* qui leur sera assigné sur le devant du tableau.

La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du *plan*, est un effet rigoureux de perspective. Mais si l'on veut qu'on groupe du troisieme *plan*, domine sur ceux de devant, on élève le troisieme, ou même le quatrieme *plan*, comme ont fait le Sueur & Jouvenet ; l'un dans sa Résurrection du Lazare, & dans son Magnificat, & l'autre dans le Saint-Paul qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier des tableaux que nous citons, le grouppe du Christ est sur un terrein élevé, & l'emporte par sa hauteur sur les grouppes des trois autres *plans* qui le précèdent. La Vierge du Magnificat, est sur les marches du péristile, ainsi que Saint-Paul dans le tableau de le Sueur ; c'est par ce moyen simple, que ces figures, quoiqu'inferieures en grandeur, à raison de leurs *plans*, se trouvent cependant jouer dans la scène un rôle supérieur.

Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître sur une ligne très-basse, les figures les plus fortes de son ouvrage, je veux dire celles de devant, en les supposant sur un *plan* surbaissé : c'est ainsi que Paul Véronèse en a usé dans cette belle allégorie placée dans la grande salle du Palais Ducal à Venise, & que Guerchin dans son tableau de Sainte Pétronille, & Champagne dans celui de Saint Gervais & Saint-Protais, ont fait saillir le caractere de leurs sujets : le premier, par l'inhumation de sa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de ses figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perspective aerienne. C'est une grande raison pour que l'artiste s'en assure methodiquement même dans les sujets tout-à fait célestes ou aëriens ; autrement tout seroit confondu dans son ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre la gradation des effets de la lumiere & des ombres, & celle qui doit résulter de la justesse des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des sujets dont je parle, dans les plafonds de Zelotti & de Paul Veronèse, au Palais Ducal à Venise ; dans ceux de Pietre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par lesquelles la Fosse s'est immortalisé à Paris, soit aux Invalides, soit à l'Assomption ; mais c'est surtout dans la chûte des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les sujets aëriens sortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiser les plus brillantes leçons sur la maniere de mettre dans l'expression des *plans*, toute l'harmonie & la justesse qu'il est possible d'y réunir.

Quiconque ne connoît pas les dégrés qui séparent les *plans* de son ouvrage, ne peut produire des espaces exacts, par les enfoncemens divers que donnent les tons : & cette connoissance devient surtout importante dans les parties, où l'on ne voit pas les points sur lesquels posent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais sans qu'il soit nécessaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande précision dans les résultats des deux perspectives ; disons qu'il y a des sujets historiques, qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les points des *plans* s'apperçoivent, & d'autres tumultueux où les figures entassées ne doivent pas les laisser voir. Tels sont les batailles, ou les histoires dont l'action est rassemblée en un seul grouppe, comme la mort de Germanicus du Poussin : ce grand homme, me fournira aussi un bel exemple, pour les *plans* à multiplier ; c'est son tableau du Sacrement de Confirmation.

Je passe à la seconde signification du mot *plan*. Elle est relative au détail des formes & en exprime les différentes surfaces. Ainsi quand on dit que les *plans* d'une tête sont bien sentis, on fait entendre que tous les mouvemens des détails qui la composent sont bien exprimés, & bien à leur place.

Le vif sentiment des formes, n'empêche pas de rendre en même tems la finesse des passages, comme dans les têtes de Titien, de Vandick en peinture ; & en sculpture dans les têtes du grouppe de Laocoon, dans plu-

sieurs ouvrages de Michel-Ange, de Duquesnoi, de Pujet, de Girardon, de Pigale & de beaucoup d'autres des sculpteurs de notre école. Cependant quand on veut faire connoître la maniere d'un peintre & d'un statuaire qui font sentir fortement les diverses surfaces des corps, sans y mettre une très-grande liaison, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Restout; & dans la plûpart des sculptures de Bernini, de le Moyne, &c. On dit ce tableau, cette figure sont faits par *plans*. *Article de M.* Robin.

PLANCHE, (subst. fem). On ne se sert point de ce mot pour désigner l'ais sur lequel est fait un tableau peint sur bois; on lui donne le nom de paneau.

Les graveurs en taille-douce, en manière noire, en maniere pointillée, &c. nomment *planche* la feuille ou lame de cuivre rouge sur laquelle ils gravent. Ils se servent même du mot *planche* pour désigner le travail dont ils la couvrent. Ainsi un graveur, dit que sa *planche* n'est qu'ébauchée ou qu'elle est fort avancée, pour exprimer que son travail n'en est encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs disent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle est sortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent désigner la planche elle-même, considérée indépendamment de leur travail, ils disent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre*; je n'ai point encore le *cuivre* sur lequel je dois graver ce tableau.

La *planche* des graveurs en bois est un ais plat de bois de poirier, de buis, ou de quelqu'autre bois dur & sans nœuds, sur lequel on grave avec divers instrumens (L).

PLASTIQUE, (subst. fem). Ce mot est grec; les latins en ont fait usage, & les nations modernes l'employent quelquefois, surtout en parlant de l'art antique. Il signifie l'art de modeler. Voyez les articles Modele & Modeler.

PLATRE (subst. masc.) Pierre qu'on employe au lieu de moilon, telle qu'elle sort de la carrière; mais qu'on cuit, qu'on met en poudre & qu'on gâche avec de l'eau pour différents usages de maçonnerie.

On se sert du *plâtre* pour prendre des moules, soit sur des objets naturels, & même sur la nature vivante; soit sur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des statues, des modèles.

Le moule fait, l'usage le plus commun est d'y couler du *plâtre*, & alors on a une représentation fidele, une répétition parfaitement semblable de la statue, du bas-relief, sur lesquels on a pris le moule. Les plus petits détails y sont exprimés, & il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins solide & moins précieuse.

Mais si l'objet moulé en *plâtre* a beaucoup moins de prix que l'original, il est bien plus favorable à l'étude lorsque l'original est en bronze, parce que les luisans du bronze ne permettent pas de lire aisément les formes.

On donne dans les atteliers le nom de *plâtres* aux statues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en *plâtre* d'après les restes les plus précieux de l'antiquité & les chefs-d'œuvre des statuaires modernes. On dit, par exemple, que l'on a un beau *plâtre* de la Vénus de Médicis, de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, &c.

C'est par le secours des *plâtres* multipliés, qu'on peut faire en France, en Angleterre, en Russie, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Poussin, une si grande supériorité sur les artistes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Le marbre de l'Apollon du Belvedere, ceux de la Vénus de Médicis, de l'Hercule Farnèse, du grouppe de Laocoon restent à Rome : mais les *plâtres* en sont portés à Paris, à Londres, à S. Pétersbourg, & l'on peut, dans toutes ces villes, étudier ces chefs-d'œuvre plus commodément encore que dans la ville même qui en conserve le dépôt. On peut consulter à chaque instant ces belles productions de l'art des Grecs dans les salles des académies; chaque artiste en possède des parties dans son attelier. Il peut, sans quitter ses foyers, étudier toutes les beautés de l'antique.

Que l'étude assidue des *plâtres* ait quelques inconvéniens, comme l'a établi M. Watelet, article Bosse, c'est ce qu'on ne peut nier, & c'est en même temps ce dont on ne peut tirer aucun résultat contraire à cette étude. En effet, toute pratique, quelque parfaite qu'elle soit, a ses inconvéniens particuliers qui ne sont pas attachés à une pratique différente; mais celle-ci a de même des inconvéniens qui lui sont propres. Ce qu'il faut examiner, c'est laquelle a les plus grands inconvéniens, laquelle a les plus grands avantages. Que préférerions-nous, si nous prenions intérêt aux succès d'un jeune Artiste, de lui voir suivre une méthode qui lui promettroit les succès du Poussin avec ses défauts, ou une méthode différente qui pourroit le garantir de ces défauts, mais sans lui promettre la même perfection?

Sans

Sans doute l'étude assidue des *plâtres moulés* sur l'antique ne donnera pas, aussi bien que le modèle vivant, le sentiment de la chair, la connoissance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui se multiplient avec l'âge & qui sont des témoignages de l'infirmité humaine : mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leur grandeur la plus sublime ; elle donnera la plus profonde science des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il se meut, & non de celles qui indiquent seulement qu'il doit se dégrader ou périr.

De beaux *plâtres* moulés sur l'antique vous forceront d'étudier seulement les attitudes sages, décentes & modérées que les plus beaux génies de la Grèce ont cru devoir donner à leurs modèles. Vous aurez beau les retourner, les considérer sous tous les points de vue ; ce sera toujours la même pureté, la même sagesse : il ne sera pas au pouvoir d'un téméraire professeur de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ses caprices, comme il y soumet le modèle vivant. Cette étude vous laissera donc dans une heureuse ignorance sur les attitudes recherchées ou forcées, sur les graces minaudières, sur les mouvemens violens & exagérés. Personne ne pourra pétrir & réformer votre *plâtre* antique comme les tailleurs, les cordonniers, les maîtres de danse, les parens pétrissent & déforment la nature humaine. Vous ne connoîtrez donc que les graces véritables, que la belle conformation ; celle que donna la nature qui croît & se développe sans contrainte.

Les grands maîtres de la Grèce, nés dans un climat qui leur offroit les plus beaux modèles, & sous des mœurs qui leur montroient journellement ces modèles nuds & dans des attitudes toujours variées & toujours belles, puisqu'elles étoient celles de la nature, ont employé tout leur génie à représenter ces modèles qu'ils s'attachoient encore à dépouiller de leurs imperfections. Ayant toujours sous les yeux des modèles différens, ils corrigeoient par les beautés de l'un les défectuosités de l'autre, & sont parvenus au beau de choix & d'union ; par la sublimité de leur pensée, ils se sont élevés jusqu'à l'idée d'une nature plus parfaite encore que celle de la nature la mieux choisie, & sont parvenus jusqu'au beau idéal : ils ont créé une beauté que l'art moderne ne connoîtroit pas sans eux & qu'il s'efforce d'atteindre sans oser même espérer d'y parvenir. C'est par l'étude des *plâtres* que nous deviendrons les élèves de ces grands maîtres, & s'il existe un moyen de les égaler, c'est de commencer par fréquenter leurs écoles.

L'étude du *plâtre* est, dira-t-on, nuisible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On veut être à la fois grand dessinateur, grand peintre d'expression, grand compositeur, grand coloriste, grand machiniste. On veut être tout, on cherche à la fois la perfection de toutes les parties, & on ne produit qu'un tout médiocre, ou du moins que des ouvrages agréables, & dont la plus grande perfection est de n'avoir pas d'imperfections choquantes, mais dont le plus grand défaut est de n'avoir pas de beautés supérieures. Tel est généralement le caractère moderne. On sait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiste pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand, doit d'abord se rendre assez grand lui-même pour mépriser les traits de l'envie, de l'ignorance & de la malignité. Placé au-dessus de son siècle, supérieur aux jugemens de ceux qui vivent, il doit consacrer ses chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

Enfin, par le moyen des *plâtres*, nous pouvons, dès nos premiers pas dans l'art, mettre sous nos yeux l'expérience de tous les siècles & les chefs-d'œuvre qui les ont illustrés.

Cependant en louant l'étude des *plâtres* moulés sur l'antique, nous ne prétendons pas donner l'exclusion à celle de la nature : ce seroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ses avantages. Mais c'est en consultant assiduement l'antique, que l'art pourra corriger & aggrandir la nature.

L'étude des *plâtres* moulés sur de belles statues ou sur la nature elle-même, est d'une utilité presqu'indispensable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la précision. La nature vivante est trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, qui n'a point encore une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puisse l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baisse les yeux, le modèle respire, & quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muscle offrira peut-être dans sa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le *plâtre* reste immobile sous les yeux de l'élève ; le mouvement, les formes ne changent pas ; il peut retrouver son modèle toujours le même, & par conséquent se corriger.

Les *plâtres* moulés sur l'antique seront toujours utiles à l'Artiste avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans sa perfection suprême, le grand style de l'art dans ce qu'il a de plus sublime. Et quel Artiste croira qu'il est temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël ? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprit toujours quelque chose au Poussin ? La

grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeller à Rome; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie : il ne se crut pas assez parfait, pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique (L).

PLIS, (subst. masc.) Ce mot s'emploie dans les arts par rapport aux *plis* que forme la peau, & par rapport aux *plis* des draperies. La première de ces applications a été traitée dans le mot *peau* : il a été aussi question de la seconde dans les mots *draperies*, & *jet* des draperies.

Nous ne croyons cependant pas qu'on ait épuisé tout ce qu'il étoit nécessaire de dire sur cette matière intéressante. C'est une des parties de l'art dans laquelle le gout & l'imagination se manifestent de la manière la plus sensible. A chaque *pli*, le peintre montre la justesse de son jugement, & la sagacité de son esprit, comme un écrivain les fait voir par les pensées fines, & les expressions exactes qui découlent de sa plume.

Tous les principes qu'on peut acquérir sur l'art de draper sont généraux, & ne peuvent determiner la précision avec laquelle il convient d'accompagner, de couvrir, ou de laisser voir les mouvemens innombrables du corps de l'homme par la disposition des *plis* de ses vêtemens. Le goût seul de l'Artiste les fait servir au caractere & aux mouvements de la figure. Bien plus, il les fait contribuer à l'expression générale d'une scène pittoresque, par leur choix, & par les effets de clair-obscur dont il les rend susceptibles.

Le génie particulier de l'Artiste se reconnoît dans la manière dont il choisit & dispose les *plis* de ses figures; mais sans parler de ce caractère spécial de tous les talens divers, nous nous attacherons à parcourir en général les principales opinions adoptées sur le choix des étoffes & sur les *plis* qui les caractérisent.

La sculpture antique se distingue par de petits *plis* fort multipliés, souvent fort rapprochés, & toujours tendans à tomber en bas par leur propre poids. Les peintures antiques ont le même caractère de *plis*. Ce goût de draper a été imité depuis la renaissance des arts, & l'on remarque particulièrement cette imitation dans les ouvrages du célèbre Poussin, & dans quelques uns de Michel Corneille & de le Sueur.

Nous voyons ensuite que les sculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur consistance produisent des *plis* larges & soutenus Mais ils n'adoptoient pas ces sortes de draperies d'une manière exclusive. Les tuniques qui touchoient les membres ne donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une finesse qui alloit quelquefois jusqu'à la transparence. Ils réservoient les étoffes dont les *plis* sont plus grands pour les manteaux qui se jettent librement sur le corps. C'est par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le systême de ses contemporains dans l'usage des draperies à larges *plis*. C'est dans les statues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre; dans les tableaux de Raphael, de Louis Carrache, du Dominiquin, de Baroche, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constament suivie.

D'autres Artistes sont reconnoissables par les *plis* cassés de leurs draperies. Ils semblent n'avoir jamais connu que des étoffes d'un tissu dur & sec. Albert Durer montre l'excès de cette maniere dans ses tableaux & ses estampes. Elle a son charme par la fermeté de la touche & la vivacité des bruns & des clairs pétillans qu'elle favorise. Elle a été suivie par des sculpteurs du siècle d'Albert, & par les Zuccharo, Devos, les Sadelers & beaucoup d'autres Artistes de Flandre & d'Allemagne.

Pierre de Cortone à introduit un systême qui lui étoit particulier. Ses élèves & quelques sculpteurs de son tems l'ont adopté. Les *plis* de leurs étoffes sont si liants & tellement *sinueux*, que, malgré la souplesse avec laquelle ils se prêtent aux mouvemens les plus gracieux, aux agencemens les plus flexibles, ils n'en répugnent pas moins; comme toutes les manières affectées qui ne se ressentent pas des fines variétés que montre la nature.

Telles sont les grandes divisions des goûts connus dans l'ordre & l'exécution des *plis*. C'est par ces caractères principaux que les peintres d'histoire & les sculpteurs, qui ont toujours marché d'égal avec eux, ont écrit leur différens systêmes dans cette partie essentielle de l'art.

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant la nature du tissu qui les forme. Aussi ne distingue t-on guères les artistes de ce genre par la manière de leurs *plis* : si l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moëres & des velours. Par là, il ne pouvoit présenter que des *plis* de même caractère.

Mais revenons aux différentes sortes de *plis* adoptés par les artistes du grand genre. Pénétrons, analysons les raisons de leur choix, & par-là, nous découvrirons à ceux qui étudient l'art pour le cultiver ou le connoître, la source des beautés innombrables que ces maîtres ont produits.

Malgré tout ce qui se pourroit dire contre la manière de draper qui se remarque dans les ouvrages des artistes grecs, ils nous semble que ces maîtres de l'art ont aussi atteint le sublime dans cette partie, surtout si on s'accorde avec nous sur les motifs de choix dans les *plis*, & si on veut les juger sans partialité sur l'effet toujours victorieux de leurs admirables productions.

Sans parler de cette finesse d'esprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit sur tout ce qui sortoit de la main des Grecs; le choix des étoffes légères, telles que seroit la serge la plus fine qui se puisse imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle supériorité. D'abord, il est résulté de ce choix, la nécessité de laisser appercevoir le nud; en second lieu, les petits *plis* de ces draperies sont partout en opposition avec la largeur & la solidité des parties du corps; d'où vient cette grandeur imprimé sur leurs figures drapées, comme sur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & disons que ces étoffes flexibles étant disposées naturellement à tomber, & leurs *plis* remplissant les intervalles que les membres laissent entre eux, il s'ensuit une grande largeur de masses, tant parce que ces *plis* remplissent les espaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en etant pas couvertes, reçoivent sans obstacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* disposés à tendre vers le bas, il naît un contraste frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, sortent de la perpendiculaire.

Les artistes de l'antiquité sentoient toute la valeur du corps de l'homme, & son impression sublime dans les ouvrages de l'art. Ils lui sacrifioient tout : paysage, architecture, accessoires de tous genres; souvent même les animaux. Faudroit-il donc s'étonner si pour lui donner toute sa grandeur, si pour rendre ses mouvemens forts & sensibles, ils ont adopté exclusivement les *plis* les plus déliés. Tout ce qu'ils ont produit concourt à établir la vérité des principes que je présente de leur doctrine. Il est vrai cependant que les ouvrages médiocres de l'antiquité laissent voir des *plis* longitudinaux, roides, durs & fortement accollés; mais c'est sur la Cléopâtre (1), la Flore, le tableau appellé les nôces Abdobrandines, & plusieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ses opinions sur nos preuves.

Le systême des maîtres qui ont paru depuis la renaissance des arts est séduisant; il porte sur les vues de la nature qui indique l'emploi de plusieurs sortes d'étoffes, & il flatte le goût des peintres & de leurs appréciateurs par la diversité des *plis* larges & des *plis* fins & délicats. Mais aussi, convenons-en, plus les étoffes sont fermes ou grosses, plus leurs *plis* sont larges, & alors moins les corps qu'ils environnent découvrent de parties, & moins celles qu'ils laissent appercevoir paroissent grandes. Pour en donner une preuve très-sensible sur la nature même, qu'on regarde le plus grand homme enveloppé d'un large manteau de drap, à peine voit-on l'être que la draperie recouvre. On le devine seulement au mouvement de sa tête & de ses pieds. Au lieu que sous des *plis* délicats, le Poussin, religieux imitateur de l'antique, laisse se dessiner le corps d'une femme que son habit recouvre en entier. Voyez le sacrement de mariage.

Mais sans nous écarter du point où nous sommes, nous avouons que dans les maîtres qui ont employé les *plis* des diverses étoffes, ils y a des esprits excellens qui, en ménageant tout, ont usé d'une sage proportion entre les *plis* les moins délicats & les membres de leurs figures. Par cet art précieux, si le corps de l'homme n'a pas toute la grandeur que lui laissent les vêtemens de l'antique, au moins, bien loin d'être éclipsé, il conserve encore une grande valeur. On sent ici que je veux parler de Raphaël & des autres grands peintres de l'école Romaine & de l'école Françoise.

Quant à Michel-Ange, il a senti les principes de l'antique, il les a suivis; mais en se servant d'étoffes, dont les *plis* sont lourds & gros comme seroient des vêtemens de peaux ou du gros linge, il n'y a mis que peu de finesse & de legèreté. Ajoutons que ce grand homme n'a pas connu la grace, & que ses agencemens, tout vrais qu'ils sont, ne sont imprégnés d'aucun sentiment délicat.

Pour passer au dernier des systêmes que nous avons proposés, celui d'Albert Durer & de ses imitateurs, les *plis cassés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être suggerés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appelloit *chamelots* dans le treizième siecle (1), ou d'autres étoffes d'un tissu dur & peu flexible. Ils en ont sçu tirer un *parti de goût;* mais Albert lui-même,

[1] On ne croit plus que cette statue représentant une femme couchée, soit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aspic est un bracelet; mais il falloit désigner ici cette figure par le nom sous lequel elle est généralement connue. (*Note du Rédacteur.*)

(1) *Il venoit*, dit Joinville, en parlant de St. Louis, *au jardin de Paris, une cote de chamelot vêtu.....*

malgré tout le génie qu'il montre dans ſes ajuſtemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, décéloient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette ſoupleſſe, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artiſtes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont ſi magnifiquement développées.

Dans l'enſemble que nous venons de former ſur les *plis* qui ſont le ſujet de cet article, on trouve tous les détails de cette partie de l'art. Cependant nous ne garderons pas le ſilence ſur quelques préceptes. Ils doivent ſpécialement ſe trouver dans cet ouvrage.

On recommande eſſentiellement dans les écoles de peinture la forme des *yeux des plis*, & ce n'eſt pas ſan raiſon : ce ſont eux qui caractériſent les étoffes. Dans celles qui ſont groſſes & molles, les *yeux des plis* ſont ronds, & ils ſont aigus & *caſſés* dans celles qui ſont ſeches ou fermes, ſoit que ces étoffes ſoient fines comme le tafferas ou épaiſſes comme le velours & le camelot.

Les angles aigus ou obtus doivent être préférés aux angles droits, dans la diſpoſition des *plis* comme dans celle des membres. Les formes abſolument régulières déplaiſent dans toutes les productions pittoreſques. Il faut partout de la balance ſans ſymmétrie : & quoique nous banniſſions une certaine égalité géométrique, on veut, & particuliérement dans les *plis*, de la *liaiſon* & de *l'ordre*. La *liaiſon* eſt indiſpenſable; car c'eſt par elle qu'on juge que les vêtemens tiennent à la même perſonne. Si une partie ne interrompoit ſéchement les *plis*, de maniere qu'on ne pût lier leurs principes & leurs fins, ce ſeroit pécher contre *l'ordre* qu'il faut tenir entre eux.

La variété des *plis* doit ſe trouver dans la douce inégalité de leur groſſeur, de leur ſituation & de leurs formes. J'ai dit *douce*; car ſi les différences ſont dures & tranchantes, il n'y a plus *d'ordre*. Or *l'ordre* ſe trouve même dans *l'aiſance* & *la liberté* avec leſquelles les *plis* doivent être diſpoſés.

Nous terminons cet article par un précepte qui peut être eût été mieux placé dans le mot *extrémités*; c'eſt que les *plis* des draperies ne doivent preſque jamais les dérober aux yeux, & qu'ils doivent laiſſer voir les principales articulations du corps.

Præcipuè extremis rarò internodia membris
Abdita ſint : ſed ſumma pedum veſtigia nunquam.
Duſreſnoy, de arte graph.

(*Article de M.* Robin.)

PLUME (ſubſt. ſem.) *Deſſin à la plume.* Cette maniere de deſſiner a été ſouvent pratiquée par les anciens peintres. Traitée avec facilité, elle n'eſt guère moins expéditive que celle de deſſiner au crayon, & elle eſt ſuſceptible de beaucoup d'eſprit & de goût. On a un grand nombre d'études à la *plume*, faites par le Titien. Pluſieurs maîtres après avoir fini leur deſſin d'une *plume* libre & badine, en aſſuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la *plume* avec une ſorte de libertinage pittoreſque; les autres l'ont aſſujettie à une marche régulière, lui faiſant ſuivre le ſens des chairs, celui des draperies & la ſuite perſpective. Un deſſin à la *plume*, lorſqu'elle eſt maniée par un artiſte qui a l'uſage de cet inſtrument, peut l'emporter ſur les charmes de la meilleure eau-forte, parce que le deſſinateur ne voit pas auſſi parfaitement l'effet de ſon travail ſur le vernis dont le cuivre eſt couvert, que ſur le papier. D'ailleurs la gravure à la pointe eſt toujours ſoumiſe aux haſards de l'eau-forte, qui doit lui donner la profondeur convenable, au lieu que le deſſinateur à la *plume* n'eſt ſoumis à aucun haſard : l'effet qu'il a dans l'eſprit, il peut le porter ſur le papier; il peut donner aux maſſes l'effet qu'il lui plaît, frapper ſes touches à ſon gré, porter la vigueur au ton qu'il juge néceſſaire, ſans craindre, ainſi que dans la gravure, la néceſſité de recourir à un inſtrument moins flexible, tel que le burin. Il faut ajouter que la pointe ne peut jamais avoir ſur le cuivre un jeu auſſi facile, que la *plume* ſur le papier.

Quelques peintres ont deſſiné d'une *plume* fine & légère : d'autres ſe ſont ſervis d'une groſſe *plume* conduite avec feu, &, en apparence, ſans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt, & ils ont produit, dans cette maniere brutale, des ouvrages juſtement admirés des connoiſſeurs.

Des italiens récens ont eu la patience de faire à la *plume* des deſſins qui imitent d'une manière trompeuſe le burin le plus pur. On ne peut voir ces ouvrages ſans éprouver l'étonnement & la ſorte d'admiration que cauſe une grande difficulté vaincue. Mais pourquoi ſe propoſer une difficulté qu'il eſt inutile de vaincre? Ce n'eſt point là le genre de la *plume*. Laiſſons lui l'eſprit & la liberté dont elle eſt capable, & ne la ſoumettons pas à une régularité ſervile dont elle eſt indignée. Elle eſt flexible, légère, badine, pittoreſque; ne lui raviſſons pas ſes avantages.

La *plume* eſt aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut ſe plaindre de leur mépris pour un inſtrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'employent plus guere

qu'à faire le trait de leurs dessins au lavis : le lavis peint mieux que la *plume*, mais il ne dessine pas avec tant d'esprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide de la *plume* différemment maniée, on peut indiquer la mollesse des chairs, le lisse des étoffes soyeuses, l'épaisseur velue des étoffes grossières, la dureté des métaux, le brut des terrasses, la rugosité des écorces, la forme & la légéreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plattes du lavis ne font rien de tout cela ; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

POÉSIE (subst. fem). Ce mot vient du verbe grec ποιέω, *faire*. Le poëte est, par excellence, celui qui fait, qui produit, qui invente. Le peintre est poëte quand il crée ; il n'est que peintre, quand il copie, ou qu'il imite.

Homère fut poëte quand il représenta Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils : il inventa, il vit, il peignit par la parole, la physionomie du Maître des Dieux. Phidias fut poëte, quand après avoir lu les vers d'Homère, il devint son rival & peut-être son vainqueur ; quand il se représenta la tête imposante & majestueuse du Dieu, telle qu'elle devoit être d'après les vers du poete ; quand dans un recueillement qui ne peut appartenir qu'au génie, éloignant de son imagination toutes les idées qui ne conviennent qu'à la foiblesse humaine, il parvint à voir le Dieu comme un modèle docile qu'il auroit posé devant lui ; quand, dans la longue durée de son enthousiasme, il créa la tête du Jupiter Olympien, qui fit l'admiration de toute la Grèce.

L'artiste est poëte quand il voit son sujet tel qu'il a dû se passer ; quand il s'en représente les personnages avec une beauté dont ils manquèrent peut-être, avec une expression peut-être plus vraie, plus vive, plus parfaite que celle qu'ils eurent en effet, parce qu'ils pouvoient manquer de physionomie, & que l'artiste doit les voir avec celle qui leur étoient convenable. Il est poëte, quand, après avoir crée ce tableau vivant dans son imagination, il en conserve assez long-temps, assez fortement l'empreinte, pour la porter également vive, également expressive, sur la toile ou dans la marbre.

La poésie de l'art consiste donc à voir son sujet & à l'exprimer. L'expression est donc ce qui caractérise l'artiste poëte. Qu'il invente de belles dispositions de grouppes, de masses & de figures ; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces pensées ingénieuses qu'on appelle poëtiques ; que son imagination lui fournisse des allégories, des épisodes non moins heureux que ceux des plus grands poëtes ; il n'est pas poëte lui même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le sujet d'un bon tableau ; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un sujet, & qui ne peut l'exprimer, n'est pas plus poete que l'homme qui a trouvé un sujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un sujet par les moyens de l'art, il faut représenter les personnages qui ont dû y concourir, avec la physionomie qu'ils devoient avoir suivant leur rang, leur caractère ; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire ; représenter sur leurs visages & dans toutes leurs personnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, fortifier cette expression par le site, l'effet, & les accessoires ; écarter tout ce qui pourroit l'affoiblir : en admettant toutes ces conditions pour la *poésie* de l'art, on reconnoîtra que bien peu d'artistes ont été poëtes.

Raphaël fut un poëte sublime, quand, ayant donné à l'Archange Michel une figure vraiment angélique, il le représenta étouffant le démon sans avoir besoin de le toucher. Il fut un poëte noble & tranquille dans son école d'Athènes ; il fut un poëte impétueux dans le grouppe inférieur de sa transfiguration. Le Dominiquin fut poëte, quand il eut assez d'imagination pour voir, & assez de talent pour exprimer la communion de Saint-Jérôme mourant. Poussin fut poëte, quand il peignit la derniere horreur du déluge universel ; le Brun le fut, quand il représenta la belle douleur de la Magdeleine.

Des idées poëtiques ne suffisent pas pour constituer le poëte en vers ni en peinture. Il ne suffit pas de trouver des idées, il faut les exprimer. Des peintres ont répandu des idées poëtiques, dans des tableaux qu'on ne daigne pas regarder, & des versificateurs dans des vers qu'on ne s'avisera jamais de lire. Manquer une belle idée, ce n'est pas la produire, c'est l'avorter.

C'est une belle idée poëtique, que celle de l'Arcadie du Poussin. Si le tableau eût été manqué, ce n'étoit plus de la *poésie* ; ce n'étoit rien.

Le testament d'Eudamidas du même artiste, est une belle scène de *poésie* dramatique : mais l'invention de cette scène est de Plutarque. Le Poussin n'en est pas moins un grand poëte dans son tableau d'Eudamidas, quoiqu'il n'en ait point inventé le sujet ; car il a su le voir & l'exprimer.

Si des idées poëtiques suffisoient pour faire des artistes poëtes, il ne tiendroit qu'à tous

les artistes de l'être : ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres ; des gens d'esprit pourroient leur en communiquer : mais ni les livres, ni les gens d'esprit ne feront jamais qu'un artiste soit poëte, si la nature lui a refusé de l'être.

Pour reconnoître si un artiste est poëte, n'examinez donc pas si l'invention de son ouvrage est poëtique ; cette invention peut ne lui point appartenir. Mais s'il a bien exprimé son sujet, alors il l'a fait, il l'a créé ; il est poëte.

Le Corrège, dans son tableau d'*Io*, a été un grand poëte, puisqu'il a si bien exprimé son sujet, que le Duc d'Orléans, arrière-neveu de Louis XIV, a cru, par un scrupule religieux, devoir détruire ce chef-d'œuvre. L'artiste a joint à ce sujet un accessoire poëtique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans, par la soif ardente d'un cerf qui se désaltère dans une fontaine. Cette idée est ingénieuse, on y reconnoît de la *poësie* ; mais que deviendroit cette *poësie* accessoire, si le sujet principal avoit été médiocrement traité ?

Il faut donc faire une grande différence de la *poësie* mythologique, ou allégorique, & de la *poësie* pittoresque. La peinture même historique peut emprunter des richesses à la *poësie* mythologique : mais cette richesse perdra sa valeur, si le fond du sujet n'est pas exprimé suivant la *poësie* de l'art. On ne contestera pas à Rubens la qualité de peintre poëte : il a fait un bien plus grand usage de la *poësie* mythologique que Raphaël, & cependant il est bien moins poëte.

Je lis & j'entends qu'on place quelquefois la *poësie* dans la facilité de produire un grand nombre de figures, de les agencer, de les groupper, de les détacher, de les varier, de les faire contraster, de distribuer sur elles de belles masses d'ombre & de lumière ; & tout cela n'est pas plus ce qu'on doit appeller la *poësie* pittoresque, que l'art de ranger sur le théâtre des acteurs parlans & muets pour faire ce qu'on appelle des tableaux sur la scène, ne doit être appellé de la *poësie* dramatique.

En général, à talens à peu près égaux, les peintres qu'on appelle grands machinistes me paroissent les moins poëtes de tous, parce que ce sont ceux qui ont le moins cherché à exprimer convenablement leur sujet. Cette expression convenable se trouve bien plus chez les peintres qui ont traité leur sujet avec le moindre nombre de figures possible, parce qu'ils se sont plus attachés à les rendre belles, & à exprimer les affections dont elles doivent être animées.

Combien il étoit poëte, l'artiste grec qui a créé l'Apollon du Vatican ! Comment un peintre, occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penser & de produire un morceau d'une si belle *poësie* ?

La *poësie* dont j'ai parlé jusqu'ici est celle que je crois pouvoir appeller d'expression, parce qu'elle consiste à bien exprimer le sujet. La peinture a aussi sa *poësie* de style, qui consiste dans un emploi élégant & pur du langage de l'art. Ce langage est formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux sons dans la *poësie* écrite, & par la disposition qui répond à l'arrangement des mots & des phrases. L'artiste qui posséderoit la *poësie* d'expression, & à qui manqueroit la *poësie* de style de son art, seroit semblable à un poëte qui sauroit mal sa langue. L'un rebuteroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les spectateurs. (L.)

POINTE, (subst. fem.) Instrument dont on se sert pour graver à l'eau-forte. Comme on emploie le mot *pinceau* pour exprimer la manière du peintre, & qu'on dit par exemple que le Corrège avoit un beau pinceau, un pinceau moelleux, pour faire entendre qu'il peignoit d'une belle manière & moëlleusement ; on se sert aussi du mot *pointe* pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainsi l'on dit que Callot avoit une *pointe* ferme & spirituelle ; la Belle, une pointe fine & badine, Rembrandt & le Benedette, une *pointe* savante & pittoresque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte dont la gravure n'a rien de moëlleux & semble égratignée, on dit qu'il a une *pointe* maigre. C'est de même à la *pointe* qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, & l'on dit qu'une planche est gravée d'une *pointe* timide.

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, est sur un vernis dont le cuivre est couvert : elle enlève alors le vernis, & sillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois sur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-sèche*. On la reserve pour les travaux tendres, qui doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit, pour cet usage, être bien tranchante (L).

POMPES FUNEBRES. Nous commencerons cet article par la description d'une *pompe funèbre*, qui se trouve dans le *Voyage du jeune Anacharsis*. M. l'Abbé Barthelemy a répandu les graces sur ce tableau lugubre. Nous entrerons ensuite dans quelques détails nécessaires aux artistes ; ce sera un aride commentaire de cette élégante description.

« En sortant de la palestre, nous apprîmes » que Télaïre, femme de Pyrrhus, parent & » ami d'Apollodore, venoit d'être attaquée d'un » accident qui menaçoit sa vie. On avoit vu » à sa porte les branches de laurier & d'a-

» canthe, que, suivant l'usage, on suspend à » la maison d'un malade. Nous y courûmes » aussitôt. Les parens, empressés autour du lit, » adressoient des prières à Mercure, conducteur » des ames; & le malheureux Pyrrhus rece- » voit les derniers adieux de sa tendre épouse. » On parvint à l'arracher de ces lieux. Nous » voulûmes lui rappeller les leçons qu'il avoit » reçues à l'académie; leçons si belles quand » on est heureux; si importunes quand on est » dans le malheur. O philosophie, s'écria-t-il, » hier tu m'ordonnois d'aimer ma femme; au- » jourd'hui tu me défends de la pleurer. Mais » enfin, lui disoit-on, vos larmes ne la ren- » dront pas à la vie. Ah! répondit-il, c'est » ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers soupirs, » toute la maison retentit de cris & de san- » glots. Le corps fut lavé, parfumé d'essences, » & revêtu d'une robe précieuse. On mit sur » sa tête, couverte d'un voile, une couronne » de fleurs; dans ses mains un gâteau de » farine & de miel pour appaiser Cer- » bere; & dans sa bouche une pièce d'ar- » gent d'une ou deux oboles qu'il faut payer » à Caron: & en cet état, elle fut exposée » pendant tout un jour dans le vestibule. A » la porte étoit un vase de cette eau lustrale » destinée à purifier ceux qui ont touché un » cadavre ».

» Cette exposition est nécessaire pour s'as- » surer que la personne est véritablement morte » & qu'elle l'est de mort naturelle. Elle dure » quelquefois jusqu'au troisième jour.

« Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y ren- » dre avant le lever du soleil; les loix dé- » fendent de choisir une autre heure: elles » n'ont pas voulu qu'une cérémonie si triste » dégénérât en un spectacle d'ostentation. Les » parens & les amis furent invités. Nous trou- » vâmes, auprès du cercueil, des femmes qui » poussoient de longs gémissemens. Quelques- » unes coupoient des boucles de leurs che- » veux, & les déposoient à côté de Télaïre, » comme un gage de leur tendresse & de leur » douleur. On plaça le corps sur un chariot, » dans un cercueil de cyprès. Les hommes » marchoient avant, les femmes après; quel- » ques-uns la tête rasée, tous baissant les yeux, » vêtus de noir, & précédés d'un chœur de » musiciens qui faisoient entendre des chants » lugubres. Nous nous rendimes à une mai- » son qu'avoit Pyrrhus auprès de Phalère: » c'est-là qu'étoient les tombeaux de ses pères.

» L'usage d'inhumer les corps fut autrefois » commun parmi les nations; celui de les » brûler prévalut dans la suite chez les Grecs: » aujourd'hui il paroît indifférent de rendre » à la terre ou de livrer aux flammes les res- » tes de nous-mêmes. On plaça le corps de » Télaïre sur le bûcher; quand il fut con- » sumé, les plus proches parens en recueilli- » rent les cendres, & l'urne qui les renfer- » moit fut ensevelie dans la terre.

» Pendant la cérémonie, on fit des liba- » tions de vin. On jetta dans le feu quelques- » unes des robes de Télaïre; on l'appelloit à » haute voix, & cet adieu éternel redoubloit » les larmes qui n'avoient cessé de couler de » tous les yeux.

» De-là nous fumes appelés au repas funè- » bre, où la conversation ne roula que sur » les vertus de Télaïre. Le neuvième & le » trentième jour, ses parens, habillés de blanc » & couronnés de fleurs, se réunirent encore » pour rendre de nouveaux honneurs à ses » manes; & il fut réglé que, rassemblés tous » les ans le jour de sa naissance, ils s'occu- » peroient de sa perte comme si elle étoit en- » core récente. Cet engagement si beau se » perpétue souvent dans une famille, dans » une société d'amis, parmi les disciples d'un » philosophe. Les regrets qu'ils laissent écla- » ter dans ces circonstances, se renouvellent » dans la fête générale des morts qu'on célè- » bre au mois Anthestérion (1). Enfin j'ai vu » plus d'une fois des particuliers s'approcher » d'un tombeau, y déposer une partie de leurs » cheveux, & faire tout autour des libations » d'eau, de vin, de lait & de miel.

» Moins attentif à l'origine de ces rits, » qu'au sentiment qui les maintient, j'admi- » rois la sagesse des anciens législateurs, qui » impriment un caractère de sainteté à la sé- » pulture & aux cérémonies qui l'accompa- » gnent. Ils favorisèrent cette ancienne opi- » nion que l'ame, dépouillée du corps qui » lui sert d'enveloppe, est arrêtée sur les ri- » vages du Styx, tourmentée du desir de se » rendre à sa destination, apparoissant en songe » à ceux qui doivent s'intéresser à son sort, » jusqu'à ce qu'ils aient soustrait ses dépouil- » les mortelles aux regards du soleil & aux » injures de l'air.

» De-là cet empressement à lui procurer le » repos qu'elle desire, l'injonction faite au » voyageur de couvrir de terre un cadavre » qu'il trouve sur son chemin; cette vénéra- » tion profonde pour les tombeaux, & les loix » sévères contre ceux qui les violent.

» De-là encore l'usage pratiqué à l'égard » de ceux que les flots ont engloutis ou qui » meurent en pays étranger sans qu'on ait pu » recouvrer leurs corps. Leurs compagnons, » avant de partir, les appellent trois fois à » haute voix; &, à la faveur des sacrifices » & des libations, ils se flattent de ramener

(1) Mois qui répondoit à nos mois de Février & de Mars.

» leurs manes, auxquels on élève quelquefois » des cenotaphes, espèces de monumens funebres, presqu'aussi révérés que les tombeaux.

» Parmi les citoyens qui ont joui pendant » leur vie d'une fortune aisée, les uns, con» formément à l'ancien usage, n'ont au-dessus » de leurs cendres qu'une petite colonne où » leur nom est inscrit ; les autres, au mé» pris des loix qui condamnent le faste & les » prétentions d'une douleur simulée, font pres» sés sous des édifices élégans & magnifiques, » ornés de statues & embellis par les arts. » J'ai vu un simple affranchi dépenser deux » talens pour le tombeau de sa femme (1).

» Entre les routes dans lesquelles on s'é» gare par l'excès ou le défaut de sentiment, » les loix ont tracé un sentier dont il n'est » pas permis de s'écarter. Elles défendent d'é» lever aux premières magistratures le fils in» grat qui, à la mort des auteurs de ses jours, » a négligé les devoirs de la nature & de la » religion ; elles ordonnent à ceux qui assis» tent au convoi de respecter la décence jus» ques dans leur désespoir. Qu'ils ne jettent » point la terreur dans l'ame des spectateurs » par des cris perçans & des lamentations ef» frayantes ; que les femmes surtout ne se » déchirent pas le visage, comme elles fai» soient autrefois. Qui croiroit: qu'on ait ja» mais dû leur prescrire de veiller à la con» servation de leur beauté? » (*Voyage du jeune Anacharsis*, *ch.* 8).

On suspendoit aux portes des personnes dangereusement malades, des branches d'épines & de laurier. On supposoit aux premières la puissance de chasser les esprits mal-faisans : les dernières étoient consacrées à Apollon, Dieu de la médecine, & on leur attribuoit la vertu de rendre ce Dieu favorable au malade.

Le parent le plus proche culloit ses lèvres sur celles du mourant pour recevoir son dernier soupir : la mère rendoit ce devoir à son fils, l'épouse à son époux ; elle s'efforçoit d'aspirer & de recevoir dans son sein l'ame de celui qu'elle avoit chéri. La même personne lui fermoit les yeux aussitôt qu'il avoit cessé de vivre.

On mettoit sous la langue du mort une obole & quelquefois jusqu'à trois : on le lavoit, on le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de la saison. Il y eut des temps où on le couvroit d'un manteau de pourpre, mais il paroit qu'un plus long usage fut de le vêtir d'une robe blanche. Les filles ou les femmes faisoient & tissoient de leurs mains ce dernier vêtement d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans l'Odyssée nous représente Pénélope occupée à travailler le linceuil dans lequel devoit être enseveli Laerte son père. Tout nous apprend que les anciens s'efforçoient plus que nous à s'armer de courage contre la mort : ils en rappelloient l'idée dans leurs festins, & les femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils la méprisoient plus que nous ; on auroit plutôt lieu de présumer qu'ils la craignoient davantage. Chez les Romains, les morts étoient vêtus de leurs habits ordinaires & des marques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois sept jours entiers, quelquefois quatorze ; rarement moins de trois. Le dernier jour, il étoit publiquement exposé sous le vestibule, les pieds tournés du côté de la porte pour témoigner sa sortie de la vie. Les riches étoient couchés sur des espèces de lits de repos dont on peut voir la forme sur plusieurs monumens de l'antiquité : on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient étendus sur de simples brancards. Souvent on plantoit à côté du lectique des branches de cyprès, arbre funèbre & symbole de la mort, parce qu'il ne renait point après avoir été coupé. On plaçoit aussi près de la porte un vase rempli d'eau lustrale, apportée d'une maison que la mort n'avoit pas visitée. Tous ceux qui venoient rendre au mort les derniers devoirs dans sa maison avoient soin en sortant de s'asperger de cette eau, pour se laver de la souillure qu'ils avoient contractée en entrant dans une maison devenue impure par la présence de la mort.

La famille, les amis se rangeoient autour du corps. Des chantres entonnoient des vers funèbres, qu'un musicien accompagnoit du son d'une trompette qu'il tenoit inclinée vers la terre : aux convois des personnes expirées dans la fleur de l'âge, on se servoit de la flûte, au lieu de la trompette. Les femmes se livroient aux pleurs & aux lamentations. Homère représente Andromaque, Hécube, Hélène pleurant tour-à-tour Hector. Pour ajouter encore à la tristesse de la cérémonie on louoit des pleureuses à gage, qui n'avoient d'autres métier que de vendre leurs larmes. Elles les recevoient, dit-on, dans de petits tabliers de cuir & les versoient ensuite dans des urnes lachrymatoires qu'elles remplissoient quelquefois à moitié. Si cela est vrai, on peut bien croire qu'elles ne parvenoient pas sans supercherie à fournir une si grande abondance de larmes.

On ne se contentoit pas de pleurer les morts : ceux des assistans qui leur vouloient témoigner plus particulièrement leur tendresse, s'arrachoient ou se coupoient des cheveux & leur en faisoient hommage. On voit dans l'Idylle de

(1) Dix mille huit cens de nos livres.

de Bion sur la mort d'Adonis, les amours se couper les cheveux pour les poser sur le corps du berger amant de Vénus. Même long-temps après les funérailles, on se coupoit des cheveux pour les déposer sur le tombeau des morts qu'on révéroit.

En Grèce, ou du moins à Athènes, les convois funéraires se faisoient le matin avant le lever du soleil. Chez les Romains, ils se faisoient pendant la nuit, au moins dans le temps de la république. Ceux qui emportoient les morts étoient nommés à Rome *Vespilones*, du mot *vespera* qui signifie le soir, parce qu'ils n'exerçoient leurs fonctions que dans les ténèbres. On portoit à ces cérémonies des torches, des flambeaux, ce qui étoit nécessaire puisqu'elles se faisoient dans l'obscurité; nous continuons de porter des cierges aux enterremens, ce qui est souvent un faste inutile, puisque souvent ils se font en plein jour.

Les plus proches parens du mort portoient ordinairement le lectique sur lequel il étoit couché. Quelquefois les sœurs rendoient ces derniers honneurs à leurs freres; les fils, aux auteurs de leurs jours. Quand le mort étoit un homme considérable par l'éminence de ses dignités ou par les services qu'il avoit rendus à l'état, c'étoit les premiers hommes de l'état qui s'empressoient de lui rendre cet honneur. Les Sénateurs & les Vestales porterent le lectique de Paul-Emile & celui de Sylla.

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade senant approcher le terme de sa vie, prioit lui-même les amis qui le visitoient d'assister à ses funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de respect à leurs patrons, les obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandelettes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

Les personnes qui assistoient au convoi d'un homme distingué par son rang ou par sa fortune portoient ordinairement des couronnes. Il y eut des temps où le deuil se portoit en blanc, & d'autres où il se portoit en noir. Nous voyons que la couleur blanche étoit consacrée au deuil dans deux temps bien éloignés l'un de l'autre : celui de Socrate, & celui de Plutarque.

L'usage de brûler les morts étoit devenu commun chez les Grecs dès le temps d'Homère. Il ne fut jamais général chez les Romains; on sait même que plusieurs familles faisoient constamment brûler leurs morts, & que d'autres les faisoient inhumer. Mais il falloit toujours pour satisfaire la superstition, & procurer aux manes le repos dans le séjour des morts, jetter de la terre sur le corps ou sur ses cendres.

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire rentrer dans le corps qu'elle avoit animé, si elle n'en étoit pas entièrement sortie, ou si l'arrêt des destins lui permettoient de ne pas l'abandonner encore.

Chez les Romains, si le mort étoit un homme illustre, on le portoit d'abord à l'endroit de la place publique nommé *rostres* à cause des rostres ou éperons de navires dont il étoit orné. Là, le convoi s'arrêtoit; les assistans décorés de quelques magistratures supérieures prenoient place dans leurs chaires curules, & l'un des plus proches parens du mort, montoit à la tribune aux harangues, & prononçoit son oraison funèbre. Les ornemens des magistratures que le défunt avoit occupées, étoient portés devant lui; on voyoit sur des chars son image en cire & celles de tous ses ancêtres, vêtues des robes qui distinguoient les charges dont ils avoient été décorés. Les Grecs avoient aussi connu l'usage de prononcer l'éloge de ceux de leurs citoyens dont les actions & les services avoient mérité leur reconnoissance, & cette coutume de louer les morts excitoit les vivans à mériter des louanges. Périclès prononça l'oraison funèbre des Athéniens qui étoient morts pour leur patrie dans une guerre que lui-même avoit suscitée. On peut croire que Thucydide n'a fait qu'abréger ce discours dont il nous a conservé la substance : on se plaît à retrouver, dans son histoire, quelques traits de l'éloquence d'un homme qui fut conduire à son gré si long-temps le peuple le plus spirituel & le plus inconstant de la Grèce : mais on tombe à cet égard dans un doute affligeant, quand on pense à l'infidélité des anciens historiens pour les discours qu'ils rapportoient.

Les buchers étoient de forme quarrée, & le sens dont étoient placées les buches se contrarioit alternativement à chacun des lits qui le composoient. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminuoient par degrés en forme de pyramide. Ils étoient in-

térieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'ame de l'Empereur qu'elle voyoit s'élancer vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

On jettoit sur le bucher des présens & quelques-unes des choses qui avoient été agréables au defunt. M. l'Abbé Barthélemy est fidèle peintre du costume, quand il suppose qu'on jetta sur le bucher de Thélaïre quelques-unes de ses robes. On bruloit avec les guerriers celles de leurs armes qui pouvoient être consumées : on immoloit des victimes qui devoient être avec lui dévorées par les flammes. Dans les temps héroïques, c'est-à-dire barbares, on croyoit honorer le mort en lui sacrifiant des victimes humaines. Achille fit bruler sur le bucher de Patrocle quatre chevaux, deux chiens, & douze jeunes prisonniers.

Dans tous les temps, on arrosoit le bucher de vin, & quelquefois de miel & de lait; on y jettoit des parfums & des bois de senteur pour dissiper la mauvaise odeur qu'il auroit exhalée. Quand le corps étoit consumé, c'étoit encore avec du vin qu'on éteignoit la flamme. On recueilloit les os sur lesquels on faisoit des libations de vin & d'huile odorante. Cette triste fonction appartenoit au plus proche parent, au plus tendre ami. Il renfermoit ces restes chéris dans une urne. Homère suppose qu'Achille renferma les cendres de Patrocle dans une fiole d'or qu'il enveloppa d'une étoffe fine & précieuse. Il paroît certain que les anciens eurent des urnes cinéraires d'or & d'argent : on n'en trouve plus de matières si précieuses. Celles qu'on découvre sont de marbre, d'albâtre, de porphyre, &c. Nous n'en décrirons pas la forme; les artistes ne négligeront pas de les étudier sur les monumens antiques.

Il est prouvé que, pour recueillir aisément les os & les cendres qu'ils vouloient conserver, les anciens ont fait quelquefois usage de toile d'amiante dont ils enveloppoient le corps avant de le mettre sur le bucher. Dans une urne qu'on a déterrée en 1702, dans une vigne voisine de Rome, on a trouvé une pièce de toile longue de six pieds & demi, & large à-peu-près de cinq. Elle contenoit des cendres & des os demi-brulés. Ce monument, autant qu'on en a pu juger par les vices de l'art, étoit postérieur à Constantin.

Dans les temps héroïques, on déposoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entassoit au-dessus quelques pierres, ou l'on formoit seulement un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-dessus de la sépulture. Dans des temps postérieurs, les tombeaux conserverent souvent la figure de colonne ou de tour; souvent aussi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans lesquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artistes aux monumens de l'antiquité.

Les cérémonies funèbres se terminoient par des jeux. Les jeux funéraires remontent à la plus haute antiquité. On attribue même à la commémoration de morts illustres l'institution des jeux olympiques, néméens & isthmiques. Dans les temps héroïques, ces jeux consistoient en des courses de chars & à pied, en des luttes, des pugilats, des défis à l'arc & au disque. Les Romains remplacèrent ces exercices par des spectacles de la plus grande somptuosité & par des combats de gladiateurs. Le sang de ces malheureux fut prodigué quelquefois aux funérailles de personnes privées & même de femmes. Ces horreurs rappelloient les temps de barbarie où l'on immoloit sur les buchers des victimes humaines.

Les caveaux dans lesquels on déposoit les urnes cinéraires, ou les sarcophages qui contenoient les corps entiers, étoient nommés par les Grecs des hypogées. Ils étoient spacieux, comme le témoigne, entre autres, l'histoire ou le conte de la matrone d'Ephèse, raconté par Pétrone. C'étoient même quelquefois des appartemens vastes & bien distribués.

On sait que les religions anciennes faisoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la sépulture. Un voyageur, qui rencontroit sur son chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuser une fosse & de l'inhumer : mais il étoit du moins obligé de lui jetter, par trois fois, une poignée de terre.

Il est peu nécessaire aux artistes de savoir que les cérémonies funéraires se terminoient par un repas, usage qui subsiste encore dans plusieurs endroits de l'Europe (L).

PONDERATION, (*hist. fem.*) Léon-Baptiste-Alberti, qui a savamment écrit de la peinture, dit, en parlant de la *pondération* des corps, que pour bien représenter la situation des membres & leurs différentes actions, il faut considérer ce que la nature nous apprend elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps est toujours soumis à la tête. Si quelqu'un se tourne & se soutient sur un pied, ce même pied se trouve directement sous la tête, comme s'il etoit la base de tout le corps. La tête est presque toujours tournée du même côté que le pied qui

ls soutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps observé que la tête n'est presque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui fasse le même mouvement, comme pour la soutenir, ou qui ne s'abandonne & ne se jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne se renverse pour regarder en haut, qu'autant qu'il est nécessaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne se tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puissions faire en tournant la partie du corps supérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule se montre en ligne droite sur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras sont un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la distance de sa longueur. Elève-t-on un bras? toutes les parties du même côté suivent le même mouvement, en sorte que le talon qui est de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'estomac, ce qui est impossible dans la nature & très-désagréable dans ses imitations.

Pour ne pas se tromper dans les mouvemens, & bien connoître ceux dont le corps est capable, il faut le considérer d'abord comme immobile, & dans quelqu'attitude qu'il soit, remarquer sa situation, pour voir s'il est bien planté; dans ce cas, les parties de son corps sont posées dans un tel équilibre, qu'il peut se tenir ferme sur ses membres, sans être contraint, & agir aisément sans sortir des termes prescrits à ses forces & aux mouvemens qu'il est capable de faire.

Si un peintre veut représenter une figure droite, & dans la position de l'Hercule Farnèse, il considérera sur quel pied elle doit être posée; si c'est sur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent sur ce pied, & qu'à mesure qu'elles viennent à baisser & à décroître, en se ramassant ensemble, celles du côté gauche qui leur sont opposées, augmentent & s'élèvent à proportion. La clavicule du col doit répondre directement au pied droit, qui, devenant le centre du corps entier, en supporte tout le faix.

Il faut en dire autant d'un homme qui marche, puisqu'en cette action, les parties qui se trouvent appuyées sur la jambe où pose tout le corps, feront toujours plus basses que les autres, comme on peut le remarquer dans la statue antique d'Atalante. Néanmoins, dans les mouvemens prompts, cette différence est moins grande & moins remarquable que dans les mouvemens lents & tardifs, parce que les mouvemens prompts donnant au corps un balancement continuel & comme imperceptible, ils empêchent que toutes les parties ne descendent jusqu'à leur centre de gravité. C'est ce que nous voyons dans un homme qui court sur du sable : jamais il n'imprime si profondément la trace de ses pas que celui qui marche lentement, parce que l'élan qu'il se donne en courant communique au corps quelqu'espèce de légèreté, & parce que la vitesse de sa course ne lui laisse pas le temps de s'arrêter sur chaque point où portent ses pieds, & d'y en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre, que déja il ne la touche plus.

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils sont soutenus sur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement suive, & que le corps se porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence aussitôt que les parties sortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement se ruineroit lui-même, si l'équilibre ne demeuroit pas toujours pour l'affermir & le redresser lorsqu'il passe d'un lieu à un autre. Ainsi un homme qui lève le pied gauche, ne peut se soutenir sur le pied droit, si l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & se remettre sur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient sur le pied droit, qu'il en trouve aussitôt un autre sur le gauche.

C'est encore ainsi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, se renverse pour avoir plus de force, & met le centre de sa pesanteur sur le pied qu'il tire en arriere: puis, s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jettant son trait ou sa pierre, il quitte, par son mouvement, l'équilibre qu'il vient de prendre, & en trouve un autre sur le pied de devant où il rencontre son repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe sur quelque chose avec violence.

Si l'équilibre vient de l'égale pesanteur qui se rencontre sur la partie qui sert de centre aux autres, & si, sans cette juste *pondération*, le corps ne peut ni agir ni se soutenir, il est donc important que le peintre ait l'attention de charger la partie qui sert de centre & de base à sa figure, ensorte qu'elle se soutienne avec fermeté par la position de tous les membres du corps; car ils doivent s'entr'aider à soulager la plus chargée, & à charger celle qui ne le feroit pas assez. Il est facile d'éprouver que nous ne pouvons agir avec force,

si la partie qui sert de soutien à l'action que nous faisons, n'est pas suffisamment chargée, puisqu'autrement elle seroit emportée d'un côté ou de l'autre.

Considérez un homme qui se bat à l'épée: n'est-il pas vrai qu'au même instant qu'il s'abandonne pour frapper son ennemi, s'il n'avance pas le pied pour soutenir le corps, il faut absolument qu'il tombe? C'est ce qu'on peut voir dans la belle statue du gladiateur. Regardez quelqu'un qui a un fardeau sur l'épaule droite: vous verrez que l'épaule gauche & les parties du même côté, baissent pour prendre leur part de la charge que le côté droit soutient; c'est par ce moyen que le balancement du poids est toujours égal à l'entour de la ligne du centre, qui se trouve dans l'un des pieds.

Pour concevoir encore cela plus facilement, prenez garde que vous ne sauriez avancer les parties supérieures du corps, de quelque côté que ce soit, qu'en même temps une des parties inferieures ne recule ou n'avance pour le soutenir. De même, si vous penchez en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin la démonstration de cela est évidente, & chacun la peut si bien remarquer en sa personne, que je m'étonne de ce que plusieurs peintres ont manqué dans ces observations, faisant voir des figures qui semblent tomber, & dont les jambes sont tellement éloignées l'une de l'autre, & les actions si violentes, qu'elles n'ont aucune force, ni aucune vérité dans leur expression.

Il y a quatre choses qui me semblent nécessaires à observer, lorsqu'on veut représenter une personne qui remue un fardeau: il faut considérer si elle le lève de bas en haut; si c'est quelque chose qu'elle tire en bas, comme une corde attachée à une perche; si elle pousse en avant, si elle traîne après elle.

Dans ces sortes d'actions, l'effort sera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour tirer ou pour pousser, sera plus éloignée du centre de l'équilibre. Par exemple, si pour traîner quelque chose de fort pesant, j'avance le corps en poussant la terre des deux pieds, & me roidissant sur la corde que je tiens, en sorte que je ne sois soutenu que par cette même corde qui, venant à rompre, causeroit ma chûte: n'est-il pas vrai qu'alors, la pesanteur du fardeau que je traîne me sert d'équilibre & de soutien, & que je marque d'autant plus la difficulté que j'éprouve à le tirer, que je fais paroître plus d'abandon dans tout mon corps? Car il n'y a personne qui ne voye qu'étant éloigné de l'appui de mes jambes, je n'en ai plus d'autre que celui que je trouve dans la résistance de la chose que je traîne. Et c'est ainsi que l'on fait voir l'effort de ceux qui tirent ou remorquent un vaisseau, & que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau. (*Article extrait de* FÉLIBIEN).

PORTE-FEUILLE (subst. comp. masc.) Le *porte-feuille* est composé de deux cartons réunis par un dos à charnière, comme la reliure des livres. Il sert aux artistes à renfermer des dessins, des esquisses, des estampes. On emploie le plus souvent ce mot, non pour exprimer le *porte feuille* lui-même, mais les morceaux qu'il contient. Ainsi quand on dit qu'un artiste a un beau, un riche *porte feuille*, on entend qu'il a dans son *porte feuille* une belle collection d'estampes, de dessins, &c.

Un *porte-feuille* est pour l'artiste, ce qu'est à la fois pour l'homme de lettres & sa bibliothèque, & le secrétaire où il renferme les notes dont il pourroit faire usage.

Comme il est utile à l'homme de lettres de se nourrir l'esprit par la lecture, il est utile à l'artiste de nourrir le sien par la vue des beaux ouvrages de l'art. Quelle que soit sa fortune, il ne peut réunir autour de lui un grand nombre de tableaux: ceux qu'il trouveroit les plus capables d'échauffer son génie, sont souvent éloignés de lui de plusieurs centaines de lieues: il y supplée par des estampes gravées d'après ces tableaux, ou par des études qu'il a faites lui-même, lorsqu'il s'est trouvé à portée de les voir.

Souvent il se trouve dans la nécessité de représenter des objets dont il ne peut se procurer des modèles. Il est à Paris, il est à Lundres, & le sujet qu'il traite, l'oblige à représenter un tygre, un lion d'Afrique, un chameau de l'Arabie, des armes, des ustensiles antiques, des fabriques de l'ancienne Rome, des vêtemens de peuples étrangers; il a recours à son *porte feuille*, & se rend propres les études de ceux qui ont pu voir ces objets. Ces emprunts qu'impose la nécessité, ne sont pas regardés comme des plagiats, surtout quand l'artiste, voleur adroit, déguise assez bien la chose volée, pour qu'il soit difficile de le convaincre & de lui nommer le premier propriétaire.

Raphaël, si riche par lui-même, n'épargna ni soins ni dépenses pour se former un riche *porte-feuille*. Comme il ne pouvoit seul tout étudier, il employoit des artistes à copier pour lui des vues intéressantes, des paysages pittoresques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des statues, des peintures antiques, dont la découverte se fit de son temps; il ne se contenta pas d'envoyer des dessinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & se fit ainsi le plus beau *porte-feuille* qui pût exister de son temps.

Les études qu'un artiste a faites dans tout le cours de sa vie, soit d'après la nature vivante, soit d'après des objets inanimés, ne sont pas restées assez profondément gravées dans sa mémoire pour qu'il puisse, sans erreur, se reposer sur elle ; mais il les a déposées dans son *porte-feuille* & les y retrouve au besoin. Tantôt c'est un effet passager qu'il a fixé par un savant croquis ; tantôt c'est un mouvement naïf, une expression vraie; tantôt une suite de plis heureusement jettés par la nature ; tantôt un ajustement, un agencement singulier & pittoresque ; tantôt un caractère de physionomie bien prononcé : ce sera en un mot tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. C'est à cet égard que nous avons comparé le *porte-feuille* d'un artiste, au secrétaire dans lequel l'homme de lettres renferme ses notes.

L'artiste, avant de composer, trouvera souvent un grand avantage à parcourir ceux de ses *porte-feuilles* qui contiennent des estampes ou des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres : ce n'est pas qu'il doive se reposer sur ces maîtres du soin de penser, de sentir, d'imaginer pour lui : mais sa pensée, son ame, son imagination recevront un nouveau ressort à la vue de tant de chefs-d'œuvre. Il reconnoîtra les forces des rivaux de tous les temps, contre lesquels il doit lutter, il excitera les siennes pour parvenir à les vaincre. Leurs beautés lui inspireront des beautés qui ne seront pas les mêmes ; la noblesse de leurs conceptions, portera dans son ame une noblesse plus fière, & le génie parlera au génie.

Quand l'artiste a déterminé l'ensemble de son ouvrage, l'attitude & l'expression de chaque figure, il peut suivre le conseil que lui donne un artiste, M. Reynolds. » Je voudrois qu'a-» lors, dit-il, il jettât la vue sur le *porte-» feuille* ou sur le cahier dans lequel il a » déposé toutes les inventions heureuses & » toutes les attitudes expressives & peu com-» munes qu'il peut avoir rassemblées dans le » cours de ses études : non-seulement parce » qu'il pourra prendre de ces études ce qui » convient à son ouvrage, mais encore à cause » du grand avantage qu'il en retirera, en s'i-» dentifiant, pour ainsi dire, les idées des » grands artistes & en recevant d'eux une » inspiration qui lui fera inventor d'autres » figures du même style. (L)

PORTRAIT, (subst. masc.) le talent d'imiter une tête individuelle, & d'en rendre fidellement la ressemblance caractéristique, en sorte qu'elle puisse être aisément reconnue pour celle de la personne dont on s'est proposé de rendre les traits, est ce qui constitue le genre du *portrait*. Je dis le genre ; car le *portrait* est devenue une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoissoient point cette division ; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peintre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle, qui étoit en même-temps le plus célèbre de leurs peintres d'histoire. Il paroît seulement que, dans le dernier siècle de la république Romaine, une artiste Grecque, Lala de Cyzique, se borna au genre du *portrait*.

Après la renaissance des arts chez les modernes, il se passa un temps fort long sans que le *portrait* fût regardé comme une classe particulière de l'art ; c'étoit les peintres d'histoire qui faisoient aussi le *portrait*. Les peintres qui se distinguèrent le plus dans cette partie furent Raphael, le Titien, Holbéen, Albert-Durer, le Tintoret, Paul-Véronèse ; & c'étoient ces mêmes peintres qui se distinguoient aussi le plus dans la partie de l'histoire. Van-Dyck lui-même, si célebre par la beauté de ses *portraits*, étoit l'un des meilleurs peintres d'histoire de son temps & de son pays, & c'est assez improprement qu'on le désigne d'une manière spéciale comme peintre de *portraits* : les circonstances seules l'obligèrent à se renfermer dans cette partie de l'art lorsqu'il se fut établi en Angleterre ; & l'on sait que, même alors, il chercha les occasions de revenir à la partie de l'histoire.

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'histoire, il le fut aussi de la même manière, & Raphaël, le Titien, le Véronèse ne se doutoient pas qu'il pût y avoir une manière spécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière aussi grande dans le *portrait* que dans l'histoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même style aux plis des draperies, ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux accessoires : enfin s'ils observoient quelque différence, elle consistoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance, & comme dans l'histoire, ils négligeoient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la sculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'est pas abandonné à une classe particulière de sculpteurs. Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine précision, ils sont toujours restés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'histoire ont renoncé à la précision du dessin, quand ils n'ont

plus considéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la justesse du coup-d'œil, quand ils se sont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à peu près*, quand ils sont convenus de les indiquer plutôt que de les exprimer, quand ils les ont tellement généralisées, qu'elles ont dégénéré en formes de convention, quand travaillant même d'après le modele ou d'après l'antique, ils n'ont plus vu dans l'antique & dans le modele que la manière qu'ils s'étoient faite, ils se sont trouvés incapables de rendre le caractère individuel d'un modèle quelconque, & par conséquent de faire le *portrait*, qui ne peut réussir, qu'autant que ce caractère a été bien saisi. Alors s'est élevée une classe particulière d'artistes qui, se consacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude précise, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, s'est emparée d'une partie de l'art que les peintres d'histoire abandonnoient.

Mais ces artistes étoient généralement élevés de peintres d'histoire; c'étoit vers l'histoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, & la plupart s'étoient même livrés à l'histoire pendant une assez longue période de leur vie. Ils traiterent donc le *portrait* de la même manière qu'ils avoient traité l'histoire; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conservèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Comme ils étoient savans, ils n'étoient pas indécis sur ce qu'ils voyoient, & l'accusoient avec aisance & fermeté. Ils connoissoient bien le principal, c'étoit à lui qu'ils s'arrêtoient, & ils passoient ensuite aux détails qui leur paroissoient nécessaires; au lieu que les artistes à qui manque la science, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal, qu'ils sont trop peu capables d'atteindre.

Le *portrait* tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de dessiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces différences, ils étoient parvenus à faire une tête trivialement ressemblante à celle du modèle. Ils ne se doutèrent même pas qu'ils eussent besoin de deux parties essentielles de l'art; le caractère & l'expression. Faute de posséder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la ressemblance: car faisant des ouvrages qui devoient ressembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

Le caractère consiste dans l'accusation ferme & savante des parties principales; accusation bien necessaire dans le *portrait*, car tout homme à les formes principales & caractéristiques de la tête humaine modifiées par des différences individuelles, & ces formes doivent être annoncées plus fortement encore que leurs modifications.

Ensuite toute physionomie vivante exprime sinon une passion, du moins un tempérament, un caractère. Ce qui n'exprime rien, n'exprime pas même la présence de la vie. Les expressions les plus difficiles à saisir, & qui supposent le plus de talent de la part de l'artiste, ne sont pas celles des passions violentes qui causent une altération très-sensible dans la physionomie: ce sont celles des passions douces, qui approchent le plus du calme de l'ame. La personne qui se fait peindre se présente à l'artiste dans cet état de calme. Elle n'éprouve en cet instant que des affections tempérées: elle impose donc à l'artiste, pour la partie de l'expression, la tâche la plus difficile à remplir.

Il semble même que le peintre de *portraits* doive, à cet égard, éprouver une difficulté de plus que le peintre d'histoire. Astreint au même devoir de rendre l'expression & les formes principales, il est dans la nécessité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles. Pendant qu'il s'occupe laborieusement à les saisir, à les accuser, le modèle se fatigue d'une situation qui est toujours la même: l'ennui l'accable, ses muscles s'affaissent, & au lieu d'exprimer le calme & la vie, il n'exprime plus qu'une longueur qui ressemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expression à son ouvrage, ait assez de ressources dans l'esprit pour rendre en quelque sorte, la vie à son modèle, par l'agrément de sa conversation, ou qu'il attende d'une autre séance l'occasion d'animer son ouvrage. Une meilleure ressource seroit d'avoir assez de mémoire pour fixer dans son esprit le premier instant où le modèle s'est posé, & assez de science pour porter sur la toile ce souvenir.

La prestesse, qualité assez indifférente dans les autres genres, seroit très-utile au peintre de *portraits*, parce qu'elle lui épargneroit l'inconvénient de fatiguer son modèle. Il est du moins très-important que, dans une dernière séance, il revienne avec des yeux frais sur son modèle frais lui-même, & que, par

un travail savant & facile, il donne à son tableau l'ame & l'expression.

Les peintres de *portraits*, en se renfermant dans un genre inferieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une sorte de perfection qui semble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette sorte de perfection consiste à rendre avec un soin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les accessoires qui peuvent accompagner un *portrait*; des tables garnies de bronze, des meubles précieux, des pendules, des candélabres, des vases, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets subalternes, ils sont tombés dans une double faute: d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minucieuse qu'ils donnent aux autres objets, ensorte que le travail des accessoires porte l'empreinte d'un soin plus marqué que celui de l'objet principal: ensuite dans une faute de raison & de convenance; en effet, si nous rencontrons une personne qui nous intéresse, c'est sur son visage que se fixent nos regards; si l'on nous fait remarquer un homme distingué par ses talens ou par ses vertus, & que nous désirions de connoître, c'est à sa physionomie que nous faisons attention; ses vêtemens & tout ce qui peut l'environner ne nous cause aucun intérêt; nous ne voyons ces objets qu'en masse & d'une manière vague. La destination d'un portrait est de rendre présens les traits d'une personne aux absens qu'elle intéresse, ou de conserver à la postérité les traits d'une personne qui méritera l'estime des âges à venir: dans l'un ou l'autre cas, ce sont toujours les traits de la personne représentée qui forment l'objet principal du tableau: loin que les accessoires doivent exciter une attention particulière, il est du devoir d'un artiste judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite seul de l'arrêter. C'est ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck: si l'on en considère les accessoires, on reconnoîtra qu'ils sont traités par une main habile; mais c'est la tête seule qui arrête le regard, & l'on remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un dessein formé de les examiner en détail.

Il semble que les peintres de *portraits* se soient piqués de suivre une pratique absolument contraire à celle de ces grands maîtres, & de ne faire de la tête qu'un accessoire du tableau. C'est toujours la partie la plus négligée.

Nous avons vu, dans ce siècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes: s'ils ont mis à cette partie essentielle moins de science, moins de caractère que Van-Dyck, ils y ont peut-être donné encore plus de soin. Mais ils ont donné un soin égal aux étoffes & aux accessoires, ensorte que si ces objets secondaires ne l'emportent point sur la tête, ils disputent au moins avec elle, ils partagent avec elle l'attention, & finissent par l'absorber parce qu'ils tiennent plus de place dans le tableau. Ces ouvrages ont un grand vice, c'est d'être trop généralement beaux. Les maîtres qui doivent servir d'exemple se feroient bien gardés de s'arrêter à ces beautés subalternes. Les portraits de Rigaud me semblent représenter des gens infatués de leurs richesses, & qui, n'étant rien que par elles, cherchent à en faire un pompeux étalage.

La composition du portrait porte sur le même principe que celle des tableaux d'histoire: il faut que l'œil soit appellé, sans pouvoir s'en défendre, vers l'objet qui, suivant l'intention du peintre, doit exciter la principale attention.

Puisque le but du peintre de *portraits* est la ressemblance individuelle, il doit vêtir & coëffer la personne qu'il représente, comme on a coutume de la voir coëffée & vêtue. Un homme qui change considérablement sa manière accoutumée de se mettre, n'est souvent reconnu qu'avec une sorte de peine par ses amis, & ne l'est point du tout par les personnes qui lui sont moins familières. Il est déguisé, & n'est-il pas absurde de se déguiser pour avoir son *portrait*, & de se plaindre ensuite quand ce *portrait* n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on seroit à peine reconnu soi-même sous ce déguisement? On a cependant vu des peintres mettre ces déguisemens à la mode: ils faisoient une Junon, une Diane, d'une coquette minaudière, & une nymphe de cour, d'une bourgeoise de la rue Saint-Honoré. Par une mode plus ridicule encore, on a vu quelque tems des femmes se faire peindre en Cordeliers.

Nous avons eu un peintre de *portraits* qui transformoit toutes les femmes en nymphes ou en déesses: il leur donnoit de grands yeux, de petites bouches, un coloris qui étoit le même pour toutes; d'ailleurs la ressemblance alloit comme elle pouvoit. De tels artistes devroient épargner aux femmes qui veulent se faire peindre, la fatigue de prendre séance: ils n'auroient qu'à apprendre une belle tête par cœur & la leur envoyer.

Je crois que c'est une faute de la part des artistes, de poser eux-mêmes les personnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque personne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur sont point familières, & c'est un grand hasard si le peintre, qui ordinairement connoît peu ses modèles, saisit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnois-

sons les personnes avec qui nous avons un commerce fréquent par leurs habitudes, avant même de distinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à saisir les habitudes, puisqu'elles font partie des caractères individuels. Une personne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même: elle est contrainte, elle perd la naïveté de la nature, elle se contrefait, elle n'est plus elle. Il est facile de distinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les *portraits* des personnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour se faire peindre. Mais on voit dans les *portraits* du Titien & de van Dyck, que leurs modèles se sont présentés devant eux comme ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans les *portraits* faits en Angleterre depuis un petit nombre d'années. C'est par cette vérité que des tableaux de famille faits chez cette Nation, offrent un intérêt touchant. C'est encore par cette vérité que le public a vu dernièrement avec tant de plaisir, le tableau où Madame le Brun s'est représentée elle-même avec sa fille. Les artistes françois se sont fait long-tems une nature mensongère; ils rentrent dans la route du vrai, & par conséquent du bon dans tous les genres.

Quoique l'expression du calme de l'ame soit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie, & qui caractérise ce moment. Ainsi lorsque Jules II vouloit que Michel-Ange le représentât tenant une épée, c'étoit prescrire au statuaire de lui donner des traits fiers & menaçans. Ainsi on doit louer la pensée de l'artiste qui a représenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvroit le buste de son père. Cette expression pourroit être énigmatique pour des personnes à qui le père & le fils seroient inconnus: mais l'énigme est expliquée par le mémoire sur lequel on lit: *Mon père n'étoit point coupable.*

Le genre du *portrait* n'auroit pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en differe qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il est soumis d'ailleurs aux mêmes principes, & ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il est le résultat des mêmes études. Le fini plus froid, la plus grande attention aux accessoires, ne sont que des défauts introduits dans ce genre par les petites & fausses vues de ceux qui l'ont traité, ou si l'on veut dégradé.

Le peintre d'Histoire qui a conservé de la précision, & ne s'est pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aisément le *portrait*; mais le peintre qui s'est uniquement consacré au *portrait* ne s'élevera pas aisément au genre de l'histoire. Ses essais se ressentiront de l'habitude qu'il a contractée de s'attacher scrupuleusement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'histoire, représente l'homme en faisant abstraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de *portraits* s'arrête aux parties inférieures, & aux détails qui distinguent un homme d'un autre homme, plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme est beau.

Le *portrait historié*, dans lequel la personne est représentée sous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, est un genre bâtard & vicieux. Si le peintre conserve les détails individuels & mesquins qui ne conviennent qu'au *portrait* proprement dit, il ne représente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguisé en héros. Si au contraire il sacrifie les détails individuels, & cherche à élever les formes de son modèle jusqu'à la grandeur héroïque ou divine, il risquera beaucoup de perdre la ressemblance qui est la qualité constitutive du *portrait*. S'il veut enfin garder un milieu, c'est-à-dire conserver assez des détails individuels pour que le *portrait* soit aisément reconnu, & en sacrifier cependant assez pour que les personnes qui ne connoissent pas l'original ne s'apperçoivent pas que le tableau n'est qu'un *portrait*, il méritera d'être doublement critiqué: comme peintre de *portrait*, on lui reprochera le défaut de précision; comme peintre d'histoire, on l'accusera de n'avoir pu s'élever jusqu'au genre héroïque. Un artiste habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien dessiné, bien peint, bien composé, bien agencé, qui ne sera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même.

Si la perfection du *portrait*, consiste à rendre naïvement la personne représentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à sa physionomie, dans une des attitudes qui lui sont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutume d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on sent combien le *portrait historié* s'éloigne de cette perfection. Il ne représente plus une personne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, sous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il est assez ordinaire aux personnes qui se font peindre de mettre leur plus grande parure, de se coëffer avec le plus grand soin, & ces apprêts

apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent sur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée est moins nature.

Comme le sourire embellit ordinairement les traits, & leur donne de l'esprit & de la vivacité, on veut toujours se faire peindre en souriant; on sourit de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, & l'on n'offre à l'imitation de l'artiste qu'une physionomie fausse, dont les parties ne sont pas d'accord.

Quoique le *portrait* soit une représentation individuelle, qui ne peut avoir sa précision nécessaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les distinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines prises en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal consiste dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait distinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractérisent sa différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres seulement à répandre sur l'ouvrage la tache d'une mesquinerie laborieuse. La face doit être considérée comme formant un tout composé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties sont le front, les yeux pris avec leur enchassement, le nez, les joues appuyées sur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'est dans les formes variées de ces grandes parties, que se trouvent les détails individuels qui constituent la ressemblance. Ce sont donc ces parties que l'artiste doit saisir, qu'il doit prononcer avec une savante fermeté. Elles suffiroient seules pour un *portrait* qui devroit être vu d'une grande distance : mais comme un *portrait* s'expose ordinairement asses près de l'œil du spectateur, l'artiste choisira ensuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans son ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la personne représentée.

Ce sont ces mêmes principes qu'a posés un artiste distingué dans plusieurs parties de l'art & entr'autres dans celle du *portrait*. » Dans » ce genre même, dit M. Reynolds, la ressem » blanco & la grace consistent plus à saisir » l'air général de la physionomie, qu'à imiter » avec une exactitude servile chaque linéa» ment en particulier ».

Il fait ailleurs une observation pleine de justesse. » Les détails qui ne contribuent pas » à l'expression du caractère général, sont, » dit-il, encore plus mauvais qu'inutiles; ils » sont préjudiciables en ce qu'ils nuisent à l'at» tention & la distraient du point principal. On peut observer que l'impression qui reste » dans notre esprit, même des choses qui » nous sont les plus familières, se borne » ordinairement à leur effet général, au delà » duquel nous ne portons pas nos regards pour » reconnoître un objet ». L'art de saisir les formes & les détails d'où résulte cet effet général qui nous fait reconnoître un individu, est ce qui constitue l'idéal du *portrait*. Ce n'est pas la face elle-même, telle qu'elle résulteroit d'un moule pris sur elle : c'est son apparence, son effet, son idée; & ce qui semble paradoxal, & est cependant de la plus exacte vérité, c'est que cette idée savamment saisie, artistement portée sur la toile, sera d'une ressemblance plus vive, plus frappante, plus expressive, que la représentation qui résulteroit du moule lui-même.

Ainsi tout est idéal, tout est magique dans l'art. Il fait entrer le mensonge jusques dans ses expressions les plus précises de la vérité; il fascine les yeux des spectateurs, & pour leur offrir la représentation d'un objet, il emploie encore plus le prestige que l'imitation fidelle. Si le portrait lui-même est un mensonge, il ne sera jamais mieux traité que par l'artiste qui, en s'exerçant dans le genre de l'histoire, s'est accoutumé aux grands mensonges de l'art. (L.)

POSE (subst. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la position dans laquelle l'artiste *pose* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiste qui cherche la grace & la beauté, doit toujours faire prendre à son modèle la *pose* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut représenter. Si le modèle est gêné, si même la *pose* qu'on lui prescrit ne lui est pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui constitue la grace. Ce ne sera plus une figure en action, mais une figure qui contrefait une action : elle seroit maniérée quand même l'artiste la rendroit avec la précision la plus éloignée de la manière. Il est certain aussi qu'elle perdra la beauté, puisque la nature elle-même ne la conserve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle est obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une observation très-juste de M. d'Hancarville, qui a vu en savant & en homme sensible un grand nombre de monumens antiques » Dans l'action, » dit-il, que les anciens donnèrent à leurs » figures, ils eurent soin de chercher les moin» dres mouvemens qui pouvoient l'exécuter; » & par ce moyen, à la beauté qui charme, » ils unirent la grace qui séduit. D'une infinité » de statues antiques que nous avons examinées » avec soin, nous n'en avons pas vu une » seule où l'artiste ait *posé* son modèle dans

» l'intention de montrer sa science dans l'art; » mais par-tout il semble avoir cherché la position la moins gênée qu'il étoit possible, & » cependant la plus propre à exécuter ce qu'il » avoit à faire. Par ce moyen, les statuaires » donnèrent de la noblesse à leurs figures, » sans rien diminuer de l'expression qu'elles » devoient avoir, & rencontrèrent la grace, » en fuyant l'effectation ». (L)

POSER (v. act.) *Poser le modèle*, le placer dans l'action dont on veut faire une étude. Depuis qu'un goût vicieux a remplacé la sage pratique des plus grands maîtres, & que des principes de convention ont succédé à l'imitation vraie de la nature, l'art de *poser* le modèle est devenu le contraire de ce qu'il devoit être. Au lieu de chercher, comme les anciens, à exprimer une action par les moindres mouvemens possibles, on a cherché de grands mouvemens pour rendre même les actions qui n'exigent que des mouvemens très-doux. La grande règle que les maîtres ont prescrite à leurs élèves, a été de donner beaucoup de mouvement à leurs figures; & les élèves, devenus des maîtres à leur tour, ont regardé l'exagération des mouvemens comme la plus belle expression de la nature vivante. Dès lors au lieu de *poser* le modele dans une situation facile, on a voulu le paitrir comme les Sculpteurs paitrissent la terre: on l'a forcé de tenir douloureusement les *poses* les plus pénibles. Les élèves après plusieurs années d'études, connoissoient très-bien les positions dans lesquelles des bourreaux pourroient placer des suppliciés: & ils ne connoissoient encore aucunes de celles que la nature se plaît à adopter. Que résultoit-il de cette éducation? qu'ils mettoient dans leurs ouvrages ce qu'ils avoient appr s, & qu'ils n'y mettoient rien de naïf ni de naturel.

Quel est le vrai but de l'art? L'imitation de la nature dans les positions qui lui sont les plus familières & dans le développement de sa beauté. La manière d'enseigner l'art affectoit donc de s'écarter autant qu'il lui étoit possible du véritable but de l'art.

Si l'artiste trouve une ou deux fois dans sa vie l'occasion de représenter des mouvemens exagérés, des actions d'une violence extraordinaire, des supplices recherchés, il faura bien alors en faire les études, puisqu'il se fera familiarisé avec des études bien plus difficiles, celles de la nature dans sa beauté.

Quelles leçons on a données long-tems aux jeunes artistes! Pour l'expression des têtes, la rage des bourreaux; pour celle des mouvemens, les gênes des tortures; pour des études de la nature, les écarts de la nature?

Ceux qui ont vu les dernières expositions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû reconnoître que notre école est rentrée dans le chemin de la vérité. Ceux de nos artistes qui ont reçu le plus de suffrages, les ont mérités en respectant la nature. L'expression n'a plus de grimaces, le mouvement plus d'exagération. La France, dont les artistes ont longtems reçu tant de reproches, deviendra peut-être la première école des arts, si les circonstances politiques n'étouffent par leur gloire dans son berceau. (L)

POSTURE. (subst. fem.) Ce mot n'appartient pas à l'art, il a adopté celui de *pose*. Le public étranger aux conventions des écoles, est bien étonné de voir dans les tableaux, que les *poses* affectées par les peintres sont si éloignées des *postures* qu'il connoît. Il commence par être tenté de les condamner, il finit par croire que ce sont des beautés cachées à son ignorance, il en fait l'éloge pour ne pas sembler ignorant, & l'artiste loué ne se corrige pas. Il n'a fallu que du tems pour persuader au public, aux amateurs, à ceux qui se disent connoisseurs, & même à la foule des artistes, que la nature peinte ne doit pas ressembler à la nature. Cette erreur adoptée une fois, il ne faut guère moins de tems pour la dissiper. (L)

POUSSER. Ce verbe qui est actif dans la langue ordinaire, devient neutre dans la langue des peintres. Ils disent qu'un tableau *poussé* au noir, pour exprimer que le tems en noircit les couleurs. Ils disent aussi, en parlant d'un tableau ou de quelques-unes de ses parties, qu'il faut *pousser* à la vigueur; à un ton plus vigoureux, qu'il faut *pousser* à l'effet.

PRATIQUE. (subst. fem.) Ce mot se prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long usage, une longue *pratique* des mêmes opérations. Tant qu'on manque encore de *pratique*, on est gêné dans ce qu'on se propose de faire & les choses même les plus faciles opposent de grandes difficultés; mais avec une *pratique* suffisante, à moins qu'on ne soit né sans dispositions, on opere sans peine & les difficultés même se surmontent avec aisance. La plus belle théorie de l'art a besoin d'être secondée de la *pratique*, qui seule exécute ce qui est dans l'esprit.

On dit qu'un artiste a une belle *pratique* de dess n, de pinceau, de couleur, lorsque par une grande habitude de bien dessiner, de bien peindre, de bien colorer, il est parvenu à une exécution facile dans ces différentes parties de l'art.

Le statuaire Bouchardon se distinguoit entre les artistes de son tems, par la beauté de son dessin: il avoit une telle *pratique*, qu'il faisoit souvent le trait d'une figure sans s'inter-

rompre, avec cette facilité dont se piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

Le dessinateur la Fage, dont les dessins ne sont soutenus que de quelques hachures faites à la plume ou d'un peu de lavis, avoit une prodigieuse *pratique* du dessin. Sans voir la nature, & n'ayant d'autre attelier qu'un cabaret, il multiplioit sur le papier des figures d'un grand caractère, & l'œil avoit en quelque sorte de la peine à suivre sa main. Toujours dans la misère avec un talent rare, c'étoit souvent avec un dessin fait sur le comptoir du cabaretier, qu'il payoit son écot.

On s'exprimeroit d'une manière bien peu convenable, si l'on disoit que Raphaël, que le Poussin avoient une belle *pratique* de composition. Ces grands artistes ne composoient point par habitude; mais par la plus forte contentinn de leur esprit. Tout ce qu'ils portoient sur l'enduit, sur le paneau, sur la toile, étoit profondément réfléchi. Mais quand on parle de ces peintres d'apparat, de ces peintres de grandes machines qui se proposoient surtout de couvrir un vaste champ de figures disposées de manière à plaire aux yeux, on peut, sans les offenser, dire qu'ils avoient une grande *pratique* de composition. L'habitude de disposer des figures par grouppes, d'en varier les attitudes, sans chercher si ces attitudes étoient bien celles qu'exigeoit l'action, de les faire contraster entr'elles, de les ordonner de façon qu'elles pussent recevoir avantageusement la lumière, ou en être privées; cette habitude étoit, dis-je, ce qui les conduisoit dans leurs compositions trop admirées: & leurs magnifiques ouvrages, étoient plutôt le fruit d'une grande *pratique* que de la conception. Luc Giordano, Solimène, Sébastien, Conca, pourroient être nommés des compositeurs de *pratique*.

Le mot *pratique* se prend en bonne part, quand on dit qu'un artiste a une belle & une grande *pratique* du dessin, du pinceau, de la couleur. Il se prend en mauvaise part quand on dit qu'il dessine, qu'il colore de *pratique*: on entend alors que, sans consulter la nature, il se livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne sauroit parvenir à la savoir par cœur. Les artistes sont sujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croyent plus avoir besoin de consulter encore la nature qu'ils ont consultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faisoit tout de *pratique*; il disoit qu'il avoit autrefois consulté la nature, mais qu'elle ne faisoit plus que le gêner. De grands maîtres sont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoisseurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artistes ne tardent pas à tomber dans la *pratique*: pour operer plus facilement, ils secouent les gênes les plus nécessaires. C'est confondre l'infraction desloix avec la liberté. (L)

PRÉCIEUX (adj.) *précieux* exprime dans le langage ordinaire, au sens propre, quelqu'objet rare & recherché; au figuré ce qu'on appelle *recherché* conduit à l'idée d'affectation; c'est de-là que vient la signification qu'on donne au mot *précieux*, lorsqu'on l'applique au style, à la maniere d'écrire & d'exprimer ses pensées.

Dans le langage de la peinture, il n'a pas ce sens désapprobateur. Un tableau *précieux* est un tableau très-estimable: *un pinceau précieux* signifie une manière de peindre qui a un dégré de perfection rare.

Un tableau *précieux* est donc un ouvrage qu'on recherche & qu'on conserve avec soin au rang des choses *précieuses*, & ce mot se rapporte à *rare*.

Il faut observer à cette occasion, que dans les arts dans lesquels le mécanisme est susceptible d'une grande perfection & dont, par cette raison, il fait une partie importante, le mot *précieux* est toujours pris comme éloge; au contraire dans les arts dont les productions sont toutes spirituelles, & dans lesquels le pur méchanisme est compté pour peu de chose, le mot *précieux* se prend le plus ordinairement en mauvaise part: il est aisé de sentir que le matériel d'un art n'est susceptible, par la recherche qu'on y met, que d'une perfection plus grande, & non d'une intention de vanité & d'une affectation qui blessent; au lieu que les productions purement spirituelles montrent, dans la trop grande recherche qu'y mettent leurs auteurs, une prétention à l'emporter sur leurs semblables qui devient souvent ridicule. La perfection dans la *forme*, qu'on peut regarder comme la partie méchanique des arts dont je parle, tels que sont l'éloquence & la poësie, est la simplicité: au contraire la perfection du méchanisme de la peinture, de la sculpture, de la gravure, & encore plus celle des ouvrages purement méchaniques, consiste dans la recherche des moyens les plus parfaits & des soins les plus grands.

Je ne pense pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, soit par cela seul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au méchanisme, & il est certain dans ce sens,

qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeller *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, feroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les fortes de perfections dont il est susceptible.

Je ne m'étendrai pas ici fur les bornes que l'artiste doit cependant mettre au *précieux*: j'en dis quelque chose aux mots TERMINÉ, CARESSÉ. En général plus un ouvrage de peinture est destiné à être considéré de près, plus il femble exiger de l'artiste ce *précieux*, dont plusieurs artistes Flamands & Hollandois ont donné des modèles; mais si le point de vue d'une composition, exige qu'on s'en éloigne à une certaine distance, pour pouvoir la faisir dans fon enfemble; le *précieux* pouffé à une grande recherche, est un mérite perdu pour le fpectateur, & a occafionné à l'artiste la perte d'un tems qu'on peut appeller *précieux* pour lui. D'ailleurs le *précieux* employé avec trop de recherche, furtout dans les grands objets, conduit facilement à la molleffe & à affoiblir l'expreffion: c'est ainsi qu'un orateur qui met un foin trop marqué dans fon discours, perd fouvent en énergie ce qu'il gagne en élégance. (*Article de M. WATELET.*)

PRECIEUX. Ce mot, dans le langage de l'art, femble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle *le précieux* dans le langage ordinaire, & par conféquent ne pas convenir au grand. Un tableau *précieux* n'est pas toujours un tableau d'un très-grand prix; c'est un tableau fait avec le plus grand foin, le fini le plus *amoureux*; car ce dernier adjectif, un peu *précieux* lui-même, est admis dans la langue des artistes, & fur tout des amateurs. Une couleur *précieuse* ne rappelle point à l'efprit la belle fonte du Titien, les tons brulans de Rubens, les teintes pittorefques de Rembrandt: mais cette couleur agréable & brillante qui fait dire qu'un tableau est une perle; ce n'est peut-être pas une très bonne couleur, mais c'en est une qui plaît. Un pinceau *précieux* n'est pas large, moëlleux, ragoutant; il est plutôt petit & careffé, & l'ouvrage qu'il produit approche bien du léché.

Un tableau de Gérard Douw, & fur-tout un tableau de Vander Werf est *précieux*; la couleur, le pinceau, tout en est *précieux*. Des tableaux de Raphaël, du Corrège, du Titien, du Dominiquin &c., font du plus grand prix: mais on donneroit une bien fausse idée de leur mérite en difant qu'ils font *précieux*.

On dit auffi qu'un ouvrage est *précieusement* fait, & c'est le contraire d'un ouvrage fait grandement.

Quand on n'est point appellé par la nature à faire des ouvrages fublimes, de beaux, de grands ouvrages, on est heureux du moins d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fourniffent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'est un mérite inférieur; mais c'est toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'est dû qu'à des foins recherchés ne produit que des ouvrages fades & mefquins: il doit être foutenu par l'efprit de la touche, par la fineffe des tons & du deffin. Alors il mérite des éloges dans les genres inférieurs, & fur-tout dans les petits tableaux. (L)

PRÉCISION (fubst. fem.) Ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes, & il est par conféquent relatif au deffin. On ne dit pas que la couleur d'un tableau est précife, & l'on en fent aifément la raifon; c'est que la couleur en peinture, même lorfqu'on en célèbre la vérité, dépend toujours d'un grand nombre de conventions, & ne peut fe comparer à celle de la nature. On peut trouver de la *précision* dans l'effet des lumières & des ombres, non par rapport à la couleur, mais par rapport à la manière dont elles font répandues, & qui peut être foumife à des règles exactes, fufceptibles de démonftration. Cependant on loue dans un tableau la belle entente, la magie du clair-obfcur, & non la *précision* du clair-obfcur.

Quand on dit que le deffin doit rendre les formes avec *précision*, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude fervile qu'elles pourroient avoir si on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen fervile qu'un ouvrage infipide & froid. La *précision* du deffin est ellemême foumife à des conventions. On a vu, dans plufieurs articles de ce dictionnaire, que les formes doivent être agrandies, que les petits détails doivent être négligés, que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monumens antiques qui nous enfeignent la plus favante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du fentiment, du caractère, par des moyens particuliers à l'art, & même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du deffin. Que reste-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *précision*? L'artiste le fent, mais il lui feroit peut-être impoffible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'il est des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juste longueur mefurée fur un modèle parfait, & dans leur juste largeur dépendante pour le tout enfemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, enforte que le bras n'appartienne pas à une perfonne plus maigre & la jambe à une

personne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muscles décrit des lignes rentrantes & sortantes qui doivent être exactement, mais non servilement tracées : chacun d'eux a son gonflement, son applatissement, son origine, son insertion qui doivent être sentis. Tout cela conduit à la *précision* qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences.

Une figure rendue avec *précision* est donc la représentation de l'apparence du modèle, considéré à une certaine distance, & non regardé de près & en détail avec une recherche scrupuleuse de ses petites parties. Une imitation servile & froide ne donneroit pas cette apparence; on reconnoîtroit trop aisément la fausse opération d'un art timide : elle doit son caractère séducteur à des moyens différens soumis à la manière particulière de sentir du maître qui les emploie. Ainsi la *precision* dans l'art est un mêlange de mensonges hardis & de grandes vérités, d'où résulte l'apparence de la nature.

Si l'artiste vouloit entrer dans le détail des plus petites vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieusement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une sécheresse que ne connoît point la nature, & il avertiroit lui-même qu'il ne fait que mentir.

Mais s'il est si difficile d'exprimer par le discours ce que les artistes entendent par la *précision* dans les formes, comment faire comprendre aux personnes étrangères aux arts ce que c'est que le sentiment qui l'anime & la vivifie ? (L)

PRÉJUGÉ, (subst. masc.) « Ce mot se » prend en général, en mauvaise part, pour » marquer une prédilection qui n'est fondée » ni sur la raison ni sur la nature, en faveur » d'un certain maître ou d'une manière particulière. Puisque cette prédilection n'est pas » fondée sur la raison, il faut employer toutes nos forces à nous en délivrer : mais on » ne peut guère espérer d'extirper entièrement, » dans un âge avancé, des idées auxquelles » on a laissé prendre de fortes racines pendant » tout le temps de la jeunesse. Cette difficulté » de vaincre le *préjugé* doit être comprise » entre les causes qui rendent la perfection si » rare.

» Celui qui veut faire de rapides progrès » dans quelque art ou dans quelque science, » doit commencer par mettre une grande » confiance dans le maître qui se charge de » l'instruire, & même avoir un certain *préjugé* en sa faveur : mais vouloir continuer » toujours à le regarder comme infaillible, » ce seroit rester toujours dans un état d'enfance.

» Il est impossible de marquer le moment » où l'artiste doit commencer à se hasarder » d'examiner & de critiquer les ouvrages de » son maître, ou même les chefs-d'œuvre de » l'art : nous pouvons seulement dire qu'il acquiert ce droit par degrés. L'élève devient » libre à mesure qu'il apprend à analyser la » perfection des maîtres qu'il estime ; à mesure qu'il parvient à distinguer exactement » en quoi consiste cette perfection, & à la » réduire à quelque règle certaine, & à quelqu'objet fixe de comparaison. Quand il se » sera une fois rendu propres les principes des » maîtres qu'il étudie, il s'appercevra de » toutes les occasions où ils s'en écartent, de » toutes celles où ils manquent d'y atteindre. » De sorte que c'est véritablement par l'extrême admiration, par l'aveugle déférence » qu'il a eue d'abord pour ces maîtres, & » sans lesquelles il n'auroit jamais eu cette » application excessive pour découvrir les règles & le but de leurs productions ; c'est, » dis-je, par cette admiration & par cette déférence, qu'il se trouve en état, si je puis » m'exprimer ainsi, de s'émanciper à se placer » au dessus d'eux, & à devenir le juge de » ceux dont il a été d'abord l'humble disciple ». *Note de* M. Reynolds, *sur le poëme de l'art de peindre, par* Dufresnoy.

Mais s'il est difficile de secouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière ? On peut même être né dans un temps où il faut secouer ceux de toutes les écoles existantes · *préjugés* qui ont acquis une force plus puissante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on estime, & par l'erreur d'un siècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiste, pour qu'il ait la juste présomption de s'élever seul contre tant de voix imposantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès son entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique est propre tout au plus à l'occuper jusqu'à ce qu'il ait fait assez de progrès pour dessiner d'après le modèle, mais qu'ensuite il ne feroit que lui inspirer une manière froide, roide, sans ragoût, sans esprit ; que l'étude de Raphaël est à-peu-près aussi dangereuse que celle des monumens de l'antiquité ; que le *faire* est la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages estimés ; que la peinture est un véritable métier, indépendant de la réflexion, du jugement, du génie ; que

ce métier consiste à entasser des figures, des grouppes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conséquent la meilleure des écoles est celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Selimeni, &c; que dans la composition, il est assez inutile d'examiner si l'on introduit des figures, des grouppes inutiles, si l'on en omet de nécessaires, si chaque figure a le juste mouvement, la véritable expression de ce qu'elle doit faire ou exprimer; mais qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux grouppes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyramider toute la machine, &c. On appuye ces préceptes de l'exemple de Pietre de Cortone & de vingt autres artistes célèbres : l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute sa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique; il fera des études d'après eux : études vaines; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autorisent, sont profondément gravés dans son esprit; il ne s'en départira jamais : & en copiant Raphaël & l'antique, il se proposera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

Mais est-il vrai qu'on ait jamais donné de semblables leçons? Si vrai, que je n'ai changé que les termes, & que je les ai recueillies des écrits de quelques artistes justement estimés : si vrai, qu'elles sont deposées dans des tableaux admirés en France & en Italie.

Il ne suffit donc pas, pour atteindre au vrai but de l'art, que l'élève comme le dit M. Reynolds, reconnoisse les occasions où ses maîtres s'écartent eux-mêmes de leurs principes : il faut, ce qui est bien plus difficile, qu'il reconnoisse quand ces principes sont vicieux; il faut qu'il se range seul, à côté de l'antique & des véritables grands-maîtres, contre tous ses contemporains (L).

PRESTESSE, (subst. fem.), mot emprunté de l'italien *Prestezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ouvrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il possédoit assez bien les plus grandes difficultés de son art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit assez pénétré la science, & se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. On aime à suivre la marche légère & libertine qui sembloit devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire plus promptement au but. On reconnoit avec plaisir dans ses ouvrages, ces graces particulières qui toujours accompagnent l'adresse, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

La *prestesse* procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres Vénitiens; c'est qu'elle est favorable à la couleur qui n'est jamais plus belle que quand elle n'est pas tourmentée, que quand l'artiste la pose largement & avec facilité sur la toile ou le paneau pour n'y plus revenir. Le Titien faisoit ses tableaux de peu de chose, & les terminoit par des touches fières & hardies. On ne pourroit sans injustice lui refuser la science du dessin & la justesse du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ses couleurs, d'en altérer la fraîcheur ou l'éclat, s'il se fût asservi à la grande pureté des formes; & il a sacrifié la correction du dessin aux charmes brillans du coloris. Il sentoit peut-être que, dans les arts, on fait plus promptement des conquêtes par la séduction que par la sagesse, ou plutôt il suivit son penchant, & l'on ne peut le condamner.

Ce n'étoit point sans doute un dessinateur méprisable que le Tintoret. On n'annonce pas aussi fièrement les formes sans les bien connoître. Mais il sacrifia la pureté du dessin à celle de la couleur qu'il plaçoit du pinceau le plus vif & le plus hardi : aussi tient-il un des rangs les plus illustres entre les coloristes, & il doit bien plus sa réputation à sa *prestesse* qu'à la perfection de ses ouvrages. On peut critiquer ses fautes; on peut se plaindre de ce qui manque à ses ouvrages qui semblent moins faits que jettés : mais il étonne, & on l'applaudit.

Ainsi la *prestesse* a deux avantages; celui d'exciter la sorte d'admiration qu'inspire une dextérité peu commune, & celui de laisser aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens : celui de nuire à la grande correction du dessin, celui de ne pas être compatible avec la grande finesse de l'expression.

« Le dessin exige, dit Mengs, une grande » patience & beaucoup de réflexion pour bien » mettre ensemble les différentes parties, & » le tout ». Mais est-il possible de rechercher la plus grande pureté des formes, leur accord, leur flexibilité; d'être toujours sur ses gardes pour ne pas sortir du trait qui seul peut être juste, sans qu'aucun autre puisse le suppléer; pour ne pas seulement parvenir à la correction, mais pour s'élever même à la beauté; & de placer & fondre en même temps les couleurs avec cette *prestesse* qui ménage leur éclat?

Les expressions fortes peuvent s'accorder avec la *prestesse*. Elles peuvent être regardées comme

des exagérations qui ajoutent une sorte de *charge* à la nature, & qui la rendent plus facile à saisir que lorsqu'elle est dans le calme. Mais les expressions fines & douces tiennent à une altération si subtile, à des changemens si délicats dans les formes, que les dessinateurs les plus purs sont parvenus seuls à les rendre. Loin de nuire à la beauté, elles lui ajoutent de nouveaux charmes, & ce n'est point avec *prestesse*, ce n'est pas en jouant avec les couleurs & le pinceau, qu'on parvient à l'expression de la beauté ; elle est le prix du travail le plus réfléchi.

L'artiste qui a eu le temps de mesurer son esprit & ses forces, doit se livrer surtout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a destiné. Qu'il se livre à la *prestesse*, si c'est par elle qu'il doit surtout se distinguer. Mais puisqu'elle est contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme supérieures & capitales, ce seroit une grande faute aux maîtres d'inspirer à leurs élèves le desir de se distinguer par la *prestesse* (L).

PRIMITIVE, *couleurs primitives* ; elles ne sont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd ; le rouge combiné aussi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orangé. Le blanc & le noir ne sont pas comptés au nombre des couleurs ; le blanc représente la lumière & le noir sa privation. On a calculé que les diverses combinaisons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens ; on ne doit donc pas être surpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc ; il n'est pas même impossible qu'avec ces secours si simples, il y ait eu entre eux de bons coloristes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui sont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloristes les plus célèbres ont fait usage, ne sont pas en fort grand nombre : elles ne fournissent que des couleurs sales, mattes, ternes, fades, désagréables à ceux qui savent mal les employer ; mais elles procurent des teintes enchanteresses aux artistes qui possèdent la magie dont elles sont les instrumens : impuissantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la science du magicien (L).

PRINCIPAL, *objet principal.* Il faut qu'il y en ait un dans quelqu'ouvrage que ce soit : il est le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons ; c'est de lui qu'ils émanent, c'est à lui qu'ils aboutissent : tous lui sont subordonnés, & si cette subordination n'est pas bien observée, l'unité est perdue, & l'intérêt se perd avec elle, puisque nécessairement il doit s'affoiblir aussitôt qu'il se partage. Cette loi est celle de tous les arts, aussi bien que de ceux qui dépendent du dessin (L).

PRINCIPE (subst. masc.) On appelle *principes* de l'art, les règles, les loix qu'il doit observer. Nous ne ferons pas un article particulier de ces *principes*, puisque la plupart des articles de ce dictionnaire ont pour objet de les établir.

On appelle aussi *principe* d'une chose ce qui la constitue, ce qui lui est essentiel. Les différens genres de peinture ont leurs *principes* différens. Celui de la peinture d'histoire est l'expression ; celui du portrait, la ressemblance ; celui du paysage, l'effet ; celui de la nature morte, l'illusion. Confondre ces principes, c'est obscurcir les idées qu'on doit se former de chaque branche de l'art, & l'art souffrira de cette confusion des idées.

Les artistes, dit M. d'Hancarville, (*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des antiquités Etrusques, &c.*) cherchant des routes nouvelles pour donner de la considération à leurs ouvrages, ont totalement abandonné celle que Raphaël avoit suivie avec tant de gloire, & ont bien montré combien sa méthode étoit sure & sa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tableau étoit sans effet, lorsqu'il montroit d'une manière convenable le sujet pour lequel il étoit composé ; lorsque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient exprimer, de la manière dont elles le devoient ; lorsque, dans un concert bien ordonné, il n'y avoit pas de partie qui ne se liât avec le tout, point de figure qui ne parût nécessaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action, enfin pas un sentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout semblable dans l'ame du spectateur étonné. Cette marche étoit difficile ; il falloit sans doute beaucoup de raisonnement & d'intelligence, beaucoup de connoissance des affections de l'ame & des passions humaines, pour faire un bon tableau ; & comme l'esprit & le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient ensuite de quoi se contenter. Cependant des maîtres nouveaux sont venus ; ils ont regardé les difficultés essentielles à l'objet de l'art comme des obstacles fâcheux qui rallentissoient leurs opérations, & qu'il convenoit d'abbattre pour n'être pas toujours dans l'embarras de les franchir. Ainsi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature de la chose, ils ont assujetti la nature même de la chose à leur méthode : dès-lors on n'a plus demandé

si un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faisoit beaucoup d'effet (1).

L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit suivre est prescrite : car parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puisse regarder comme la meilleure de toutes, & elle est toujours composée de différentes maximes, dont les unes sont subordonnées aux autres suivant leur différente importance. C'est l'expression qu'il faut principalement chercher, lorsqu'il s'agit de rendre des êtres capables de sentiment; comme c'est l'effet qu'il est essentiel de trouver, lorsqu'on peint des choses inanimées.

Ainsi la représentation d'un fait que l'histoire propose à la peinture, & celle d'un paysage, sont deux choses dont l'exécution demande une manière qui, sans être opposée, n'est cependant pas la même. Dans la première, où tout annonce des êtres pensans, agissans, capables de sentir, l'effet sera subordonné à l'expression qui est le but principal : dans le paysage au contraire, c'est l'effet même qui est le principe du sentiment ; c'est lui qui anime la nature muette ; c'est lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans, & rappellant la vue sur le petit nombre de ceux qui sont les plus agréables, nous transporte dans l'endroit même que l'artiste a voulu peindre. Car quelque beau que soit le site qu'il aura choisi ou composé, il ne nous touchera qu'autant que, pour nous le mettre sous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonstances les plus intéressantes qui le font valoir, & qu'en les liant intimement ensemble par l'effet qu'il aura su leur donner, il n'aura, pour ainsi dire, fait de toutes ces parties réunies, qu'un seul objet.

..... D'après ce que nous venons de dire, nous espérons que l'on ne croira pas que c'est l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une sorte d'art nouveau, a soumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en le réduisant à une sorte de méchanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'avilissement que nous avons représenté, l'art devenu sans comparaison plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le professoient le même génie, la même science, ni cette grande élévation d'esprit qu'il exigeoit autrefois; ce qui a fait que les peintres se sont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très peu de bons ouvrages.... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux se croire capables de faire mieux que des artistes, & de diriger les opérations d'un art qui, sur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme si ce n'eût pas été assez d'en choisir les sujets (1) avoir la présomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de servitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les sentimens des autres, comme on peut exprimer les siens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la simplicité ont disparu; tout s'est ressenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiste, & l'on peut dire qu'en perdant l'expression & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, sous laquelle elle n'a plus été reconnoissable.

PRIX. (subst. masc.) Ce mot exprime la valeur des choses, la somme pécuniaire que l'on en donne. On dit qu'une marchandise est à très-haut *prix*, pour exprimer qu'elle se vend très-cher.

On a vu des tableaux de certains maîtres se vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & se donner ensuite à très-bas *prix* ; c'est un juste arrêt de la postérité qui réduit à leur juste valeur des ouvrages, dont l'engouement

---

(1) De-là ce genre d'apparat, dans lequel l'artiste ne cherche, & le public n'admire que l'effet; de-là cette négligence des principales parties de l'art; de-là cette sorte de mépris dans lequel est tombé Raphaël. Car on le loue par pudeur, mais on ne sait pas l'estimer. Ce qu'on appelle l'effet manque souvent à ses ouvrages, & il ne sauroit plaire à des gens qui n'ont que des yeux, & qui croyent que la peinture ne doit parler qu'aux yeux. M. d'Hancarville ne prescrit pas aux peintres d'histoire de négliger entièrement l'effet; ce seroit leur conseiller de mettre leurs succès au hazard : mais ils ne doivent le regarder que comme une partie inférieure, & être bien persuadés que l'expression, jointe à la beauté, est la partie capitale de leur art. (*Note du Rédacteur*)

(1) Quant au choix des sujets, & à ce qui regarde l'invention, on peut répondre à M. d'Hancarville, que même dans les plus beaux temps de l'art, des hommes éclairés ont conduit des artistes illustres, qui avoient la docilité de demander & de suivre leurs conseils. Mais si ces artistes n'étoient pas assez instruits dans les lettres, ils étoient du moins capables de réfléchir profondément sur les idées qu'ils recevoient, & de se les rendre propres par la force de leur génie. C'est ainsi que Raphaël a été guidé par le cardinal Bembo dans les ouvrages qu'il a faits au Vatican. Michel-Ange, plus instruit, ne se seroit laissé guider par personne. Annibal Carrache profitoit, pour l'invention, des lumières de son frère Augustin & de quelques gens de lettres. On ne sauroit trop recommander aux artistes d'acquérir assez d'instruction pour ne rien devoir qu'à eux-mêmes dans toutes les parties de leurs ouvrages. Sans chercher des exemples hors de la France, tels ont été le Poussin, le Brun, Mignard, & beaucoup d'autres. (*Note du Rédacteur.*)

dont

des contemporains avoient exagéré le mérite. Nous sommes dès-à-présent témoins de cet abbaissement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

Souvent au contraire des ouvrages qui n'ont pu suffire à la subsistance des auteurs, sont portés à très-haut *prix* par la postérité: nouvelle preuve de l'injustice des contemporains, qui n'ont que trop souvent prodigué le mépris aux vrais talens; les récompenses, aux talens imaginaires.

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec surprise & même avec une sorte d'indignation que la représentation d'un paysan Hollandois ou d'une scène bacchique, est souvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'histoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence de *prix* soit toujours injuste. On ne paye pas le genre, mais la perfection de l'ouvrage: on paye cher la bambochade Hollandoise qui est parfaite dans son genre; on néglige le tableau d'histoire qui, d'ailleurs embarrassant par son étendue, s'élève à peine au dessus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur videroit-il sa bourse pour se procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiste qui n'a eu que le talent assez vulgaire de réunir à un dégré moyen les parties inférieures de l'art? Il y a eu des temps où ce talent a suffi pour procurer un certain nom: la postérité conserve quelque respect pour ces représentations du second ordre; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

On aura droit de réclamer contre l'injustice, quand on verra payer très-cher une bambochade médiocre, & mettre à bas prix un tableau de Raphael, ou même du Carrache ou du Dominiquin. Mais les beaux ouvrages de ces grands maîtres & de ceux qu'on peut leur comparer restent toujours à un *prix* fort supérieur à celui des meilleures bambochades peintes par les Hollandois. On ne peut se plaindre de ce que peu de personnes en achètent: d'abord on en expose rarement en vente; & ensuite il faut être fort riche pour y pouvoir mettre le *prix*.

Il est vrai que des raisons particulières de convenance font plus ou moins rechercher certains tableaux. On aime mieux meubler un cabinet d'un certain nombre de jolies bambochades, d'agréables paysages, que d'en couvrir un mur entier d'un seul tableau d'histoire, qui, abstraction faite de la supériorité du genre, seroit d'un mérite inférieur. Cette convenance n'est point elle-même une injustice.

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une bambochade d'un mérite bien reconnu, qu'un excellent tableau d'histoire d'un peintre vivant. Mais l'acquéreur seroit bien excusable: il seroit sûr du mérite de l'ouvrage dont il feroit l'acquisition: parce que ce mérite seroit généralement avoué depuis long-tems: mais à moins de porter sa confiance en lui même jusqu'à la présomption, comment se croiroit-il assuré du mérite d'un peintre vivant, lorsqu'il sait que tant de fois les jugemens des contemporains ont été cassés par la postérité?

Les personnes étrangères aux arts sont souvent étonnées du haut *prix* que l'on attache à des dessins dans lesquels ils ne voyent que des coups de plomb, de crayon ou de pinceau donnés, à ce qu'il leur semble, au hasard, qui paroissent faits avec une négligence choquante & qui ne sont arrêtés dans aucune partie. » Cependant, dit avec raison M. Reynolds, ces dessins ainsi heurtés sont en effet » d'une grande valeur, parce que, malgré la » manière en apparence grossière dont ils sont » traités, ils donnent une idée de toutes les » parties qu'ils indiquent sans les exprimer, & » d'un tout ensemble qui est saisi par ceux qui » savent les bien lire. L'heureuse facilité de ces » indications annonce les talens du maître, » soit dans la conception & la composition en » général, soit enfin dans les graces & l'élé» gance des attitudes ». Il est vrai que tout cela n'est apperçu que par les personnes savantes dans l'art: c'est sur parole que les simples amateurs estiment & payent chèrement ces croquis: l'argent qu'ils en donnent est le *prix* auquel ils achètent le titre de connoisseurs, & comme ce titre leur est précieux, il est bien juste qu'ils l'achètent quelquefois un peu cher. (L)

PRIX. Ce mot se prend encore dans une autre acception: il signifie la récompense accordée au mérite consommé, ou l'encouragement donné au mérite naissant. On a vu quelquefois proposer un concours entre des artistes estimés; chacun d'eux étoit payé de son tableau, & un *prix* étoit décerné à celui que l'on jugeoit avoir fait le meilleur ouvrage.

L'académie royale de peinture & sculpture de Paris, imitée par d'autres écoles, propose différens *prix* à ses élèves. Une médaille d'argent est accordée à l'élève qui a le mieux dessiné ou modelé une académie: c'est ce qu'on appelle le *prix* de dessin. Le grand *prix*, qui se donne seulement une fois chaque année, consiste en une médaille d'or: il est adjugé à l'élève qui a fait le meilleur tableau ou le meilleur bas relief sur un sujet donné, & lui procure le droit de faire le voyage de Rome aux frais du roi. Une médaille d'or de moindre valeur forme le second *prix*.

M. d'Hancarville fait à ce sujet des réflexions qui ont été fort justes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'est ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'auteur paroisse avoir eu plutôt en vue l'Italie que la France.

» Quelques artistes très-capables, dit-il, & » quelques vrais amateurs de l'art, frappés de » sa dégradation, s'unirent pour chercher du » remède à un mal qu'on ne pouvoit s'em- » pêcher de sentir. Leur intention étoit bonne, » mais le succès n'y répondit pas, & les moyens » qu'ils employérent, purent contribuer encore » à hâter la chûte qu'ils avoient voulu pré- » venir. Ils imaginèrent des établissemens qui » furent nommés académies, & si l'on ne peut » reprocher à ces institutions la décadence de » la peinture, c'est parce qu'elle les avoit pré- » cédées. Bientôt la nécessité de faire nombre » plaça à côté de gens de mérite, des gens » qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour ca- » cher leur manque de talent, & pour aug- » menter leur crédit, se donnèrent à eux-mê- » mes le titre de professeurs qui en impose au » vulgaire; leurs maisons se remplirent d'ap- » prentis qu'ils appelèrent leurs élèves : ils » proposèrent leurs propres ouvrages pour mo- » dèles, & leurs opinions pour maximes. On » vit avec douleur leur voix régler les dis- » tinctions destinées à l'encouragement de la » jeunesse. Ayant la disposition de ces récom- » penses, ils obtinrent les suffrages de leurs » confrères en faveur de leurs disciples, & » donnèrent les leurs aux disciples de leurs con- » frères. La protection distribuant le *prix* qui » n'étoit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint » lieu de talent, & les honneurs qui eussent » animé le génie ne servirent plus qu'à énor- » gueillir des gens qui en manquoient ».

» Si l'on eût consulté le bien de l'art, on » eût toujours fait le choix de celui dont la » manière différant le plus de celle de ses » maîtres, s'approchoit davantage de la na- » ture: mais ces maîtres eux-mêmes, deve- » nus juges, firent pencher la balance du côté » des élèves qui les copioient le plus servi- » lement. Ainsi l'on vit couronner ceux qui » surpassoient tous les autres dans une ma- » nière où le plus ignorant étoit précisément » celui qui devoit être récompensé. Fier de » l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés d'être » les objets d'un choix que le public sem- » bloit approuver, ils pensèrent mériter cette » distinction pour l'avoir obtenue; & parce » qu'on les croyoit capables de devenir de bons » artistes, ils s'imaginèrent l'être déja. Dès- » lors, au lieu de juger de leurs ouvrages, » par la comparaison de ceux des grands maî- » tres, ils décidèrent du mérite des chefs- » d'œuvre des plus grands peintres en les com- » parant à leurs propres ouvrages, & se pré- » parèrent d'avance à ne les approuver qu'au- » tant qu'ils leurs ressembleroient. Comme ils » trouvèrent que tout ce que ces peintres » avoient fait, étoit totalement opposé à ce » qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux » blâmer les anciennes méthodes, que de » réformer celles qu'ils avoient adoptées, & » s'imaginèrent devenir des gens habiles en » critiquant ceux qui l'étoient réellement, & » en méprisant ce qu'ils ne pouvoient imiter. » Beaucoup de ces personnes qui ne se déci- » dent que sur l'opinion de ceux en qui elles » ont mis leur confiance, parce qu'elles leur » croyent de la capacité, ont adopté le goût » de ces mêmes artistes, pensant qu'ayant étu- » dié en Italie, ils devoient nécessairement être » plus habiles que les autres.

» Mais à quoi sert d'avoir vécu en Italie, » si l'on n'y a fait que ce que l'on eût pu » faire sans sortir de chez soi? Si l'on n'y a » pas porté des yeux capables de sentir les » beautés qu'elle renferme? Si enfin ce que » l'on voit, au lieu de détruire les fausses » maximes qu'on y a apportées, ne sert qu'à » les confirmer?

» Ce n'est pas que, dans la foule, il ne » se soit trouvé des hommes qui, ouvrant les » yeux à la vérité, ont vu ce qu'il conve- » noir de faire, & ont fait des efforts pour » arriver à ce qu'ils croyoient le meilleur. » Mais dès-lors, leur conduite paroissant un » reproche pour leurs confrères, ceux-ci sont » devenus leurs ennemis. Et comme ils for- » moient le plus grand nombre, & que par-là » même leurs opinions décidoient de la répu- » tation des premiers, ils les ont obligés de sacri- » fier leurs progrès à leur fortune, & de quitter » de bonne heure une méthode que d'ailleurs le » goût de leur pays, & la nécessité de flatter ce » goût, les auroient dans la suite contraints de » réformer. On peut voir, sur ce que nous » venons de dire, l'apologie que Nicolas » Poussin fut obligé de faire de sa manière » attaquée par des adversaires tels que ceux » dont nous venons de parler ».

PROCÈS, (subst. masc.). Il paroîtra peut-être étrange qu'on ait cru devoir faire sur ce mot, un des articles de cet ouvrage, consacré aux beaux-arts. Ceux qui les cultivent, fuyent les *procès*, *inde litibus* (1), les amateurs éclairés sentent combien tout payement est au-dessous du prix d'un bon ouvrage, & même des efforts & des études qu'il faut faire pour en produire un médiocre. Aussi ne sont-ils pas portés à disputer sur le payement des productions de l'art.

(1) Dufresnoy.

Comme cependant toutes les personnes qui employent les artistes ne sont pas éclairées, & ne sont pas des amateurs; & que tous les artistes eux-mêmes n'ont pas toujours la noblesse de penser que doit inspirer l'exercice d'un art libre, il arrive qu'il s'élève des contestations entre les peintres, sculpteurs, graveurs, & ceux qui les employent.

Sans prétendre épuiser tous les cas susceptibles de *procès* relatifs aux beaux arts, nous nous bornerons à ceux qui sont les plus communs. En les exposant, notre dessein est de mettre les juges à portée d'y appliquer utilement les points de *droit* auxquels ils auront rapport. La plupart de nos résultats ne nous ont été dictés que par les loix de l'équité naturelle, d'après les connoissances que nous avons sur les travaux des artistes, qui, comme on le verra, ne doivent pas être traités comme ceux des autres professions.

Les difficultés sur le payement d'un ouvrage de l'art peuvent naître de deux circonstances nécessaires à distinguer 1°. Celle où l'on n'aura pas fait de conventions, 2°, celle dans laquelle il aura été fait des conventions, soit verbales, soit par écrit.

Dans la première circonstance, l'homme qui a demandé un ouvrage peut refuser de le payer, principalement sur trois motifs.

Le premier, parce que le prix demandé par l'artiste lui paroît excessif.

Le second, par le défaut de ressemblance, si c'est un portrait.

Le troisième, parce que l'ouvrage est inférieur à ce qu'on avoit droit d'attendre du talent de celui qui a été choisi pour le faire.

Examinons le premier de ces motifs, & convenons d'abord qu'on est en droit de se refuser au payement d'un ouvrage, si l'artiste exige un prix qui paroisse excessif. Car quoiqu'on dise communément: cet ouvrage est impayable, il est sans prix, &c; on a droit aussi de répondre: chaque chose a son prix. Pour le déterminer, les arbitres nommés par le juge auront à considérer *le mérite de l'ouvrage, & ses défauts; ensuite quel est le degré de talens de son auteur; quels prix lui sont donnés ordinairement pour ce qui sort de sa main; enfin, par approximation, quel est le prix donné aux artistes de son rang, pour des ouvrages à-peu-près du même genre que celui qui donne lieu au procès.*

Pierre, citoyen d'une fortune aisée, a demandé un tableau sans convenir du prix: il est content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuse ce payement, par la raison que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire, & qui est aussi l'ouvrage d'un habile homme, ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre soutient que, sans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de son tableau, le sien lui doit être payé la somme demandée, parce que c'est son prix, & qu'il lui a été alloué pareille somme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature, fait pour tel Prince, &c.

L'affaire mise en arbitrage; si le tableau, quoique beau, ne doit pas être porté à dix mille livres, eu égard au prix commun des autres artistes distingués, il nous semble que Pierre ne doit pas être tenu de payer cette somme.

D'un autre côté, il ne seroit pas juste de réduire l'artiste au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la somme de 3000 livres, qui peut avoir été consentie par des raisons particulières de la part de l'artiste. Si on pense que le tableau qui fait l'objet de la discussion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette somme; mais en laissant toujours le peintre maître de retirer & garder son ouvrage.

Deuxième motif de refus.

Un homme fait faire son portrait, il ne veut pas le recevoir parce qu'on ne le trouve pas ressemblant: il n'en doit pas moins payer le prix convenu.

Sur le fait de la ressemblance, il n'y a pas de tableaux ou statues *portraits* qui réunissent tous les suffrages, & qui n'éprouvent les opinions les plus contradictoires. Première raison pour ne pas condamner le peintre ou le sculpteur.

Allons plus loin: quand le défaut de ressemblance existeroit aux yeux de la plupart de ceux qui seroient consultés, nous pensons que l'artiste doit recevoir le prix de son travail, même sans *dire d'experts*, parce que le succès en cette partie est indépendant de son talent, & même de son application la plus vive. Ce succès tient souvent à la nature des traits que nous avons à imiter, à notre manière particulière de voir & de sentir, enfin au plus ou moins de patience du modèle & à des variations dont sa physionomie est susceptible. De plus, nous allons prouver dans le paragraphe suivant que l'on ne doit prétendre qu'à reconnoitre les peines & l'emploi du tems d'un artiste, & jamais ses succès.

Troisième motif de refus: celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de succès dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formé du talent de son auteur.

Avant que de donner une opinion sur cette espèce, il est bon d'entrer dans quelques détails sur le défaut de réussite dans les beaux-arts. Posons d'abord ce principe vrai: que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur.

& du goût du public il n'y a pas de points d'excellence déterminés. Ainsi on peut bien dire à un menuisier; *je veux une armoire ou une croisée de telle ou telle sorte*; on peut même dire à un mécanicien, *je veux une machine qui porte tels poids*, & refuser à l'ouvrier & à l'artiste en mécanique leur payement, si l'un ou l'autre n'a pas rempli le but pour lequel il avoit été employé, parce qu'il auroit dû le faire l'ayant entrepris. Mais un homme ne peut pas refuser de payer un livre, un mémoire, un sermon, un tableau, une statue s'il l'a fait faire, par ce motif que ces ouvrages n'auront pas réussi dans le public. La raison en est que le succès des ouvrages de ce genre est absolument indépendant des efforts & même des talens des personnes qui s'en occupent. Nous croyons que ceci n'a pas besoin d'être prouvé plus au long : on sent de reste qu'il n'y auroit ni sermons, ni tragédies, ni tableaux qui manquassent de succès, s'il dépendoit même des hommes les plus célebres de plaire constamment au public.

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, sans prétendre justifier tous les défauts de succès, que son gout est variable, sujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, sans parler de l'histoire des Phédres dans laquelle on voit que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine sans succes, & sans rappeller que Lanfranc l'a emporté sur le Dominiquin, le Vouet sur le Poussin, &c. &c.

Il y a pourtant une manière d'expliquer l'opinion publique, lorsqu'elle est même injuste, s'il lui arrive de donner la préférence à un talent de fantaisie & d'eclat, sur un talent profond & solide; c'est que celui-ci demande des connoissances & du tems pour le peser & l'apprecier; au lieu que l'autre saisit vivement les sens & entraine d'abord la multitude.

> [1] On est de glace aux vérités,
> On est de feu pour le mensonge.

Le gout de mode a coutume de déterminer le succès des ouvrages d'esprit; mais on ne doit pas déterminer sur cela, le jugement qu'il convient d'en porter. Et pour ne pas sortir de ce qui regarde les productions des beaux-arts, nous avons vu des artistes jouir de la plus haute réputation, mourir, & l'estime de leurs travaux mourir avec eux : tandis que des hommes dont la carrière a été obscure, ont laissé des ouvrages qui servent de modèle à la postérité.

Quand on reconnoît dans un ouvrage des parties essentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner sur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuser l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à son siécle; & on doit souvent même le louer d'avoir résisté à ce torrent de la mode. Ecoutons Reynolds, disc. 4. *Le tems présent & le tems futur*, dit-il, *peuvent être considérés comme rivaux; & celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

Après avoir démontré 1°. qu'un bon ouvrage peut ne pas jouir d'un prompt succès; 2°. Qu'un artiste n'est pas fautif s'il n'en a réellement pas mérité; tout le monde conclura avec nous que son travail n'en doit pas moins être payé le prix qui sera jugé lui être dû par des arbitres éclairés & équitables.

Passons aux difficultés qui peuvent naître d'après des conventions verbales qui sont les plus ordinaires avec les personnes d'art.

Un amateur a demandé un tableau & est convenu du prix. Il lui est présenté, il exige des *changemens*, des *retouches*: l'artiste complaisant cède à ses desirs : & après mille efforts, l'ouvrage n'est pas accepté. L'affaire mise en cause, on nomme des arbitres. Si le tableau est décidé acceptable, l'amateur est condamné à donner le prix convenu. Cette convention a toujours lieu, à moins que les arbitres ne jugent que l'ouvrage soit de moitié au-dessous de la somme convenue. Parce qu'alors le marché fait, est dans l'espèce de ceux où se rencontre en terme de droit, une *lésion énorme*.

Il en doit être de même à l'égard de l'artiste, si les arbitres décident que l'ouvrage est tel qu'il vaut le double du prix de la convention, il sera payé le double.

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (2), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous pensons que sans admettre l'arbitrage, l'artiste devroit être condamné à garder son ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeste qui annulle tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la classe des bons artistes! car leur moindre intérêt est de mériter le payement promis, qui est assez ordinairement au-dessous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt est celui de former ou au moins de soutenir leur réputation. Assurément le sacrifice qu'ils en

[1] La Fontaine.

(1) Trad. de M. Jansen. *Paris*, 1787.

(2) *Dolum non nisi perspicuis indiciis probari convenit.*

feroient ne feroit jamais balancé par le plaisir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque sujet de haine qu'ils puffent avoir contre lui.

Il arrive au contraire très-fréquemment, que le desir d'exercer leurs arts & de montrer leur sçavoir, détermine les gens à talens à contracter des engagemens à des conditions inférieures aux ouvrages qu'ils entreprennent. Et je puis assurer qu'ayant été nommé plusieurs fois arbitre pour des contestations concernant les arts, soit par le Tribunal des Consuls de Paris, soit dans les autres tribunaux, j'ai toujours trouvé qu'en examinant l'ouvrage avec rigueur, il étoit au-dessus du prix qu'on s'étoit obligé d'en donner.

Il est une autre espèce de difficulté à laquelle peut donner lieu 1°. *L'obligation* que les Jurisconsultes appellent *personnelle*. 2°. Celle qui n'est pas *personnelle*, & peut se remplir comme ils disent *per æquipollens*, c'est-à-dire, par *équivalent*.

Pour résoudre les questions auxquelles ces conventions peuvent donner lieu, nous allons entrer dans quelques détails intéressans & très particuliers aux beaux-arts.

Quand l'ouvrage est bon, *l'obligation personnelle*, prise dans le sens le plus strict, ne peut guere faire naître de difficultés que de la part de personnes mal-intentionnées, ou très ignorantes.

Apportons d'abord en exemple la convention de payer une figure, un tableau, ou une planche, tel prix, sous la condition qu'ils seront de tel ou tel sculpteur, peintre ou graveur. L'ouvrage fait, celui qui l'a demandé refuse le payement à l'artiste, « parce que, » dit-il, j'ai appris qu'il a employé ses ouvriers, ses élèves ou ses amis, & que par » conséquent l'ouvrage n'est pas entièrement » de celui de qui je le voulois ».

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1°, à l'égard du sculpteur, qu'il doit faire son modèle seul pour que ce soit réellement son ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il se fait aider par des ouvriers compagnons sculpteurs qui *dégrossissent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent servir à l'exécution de son ouvrage. Ensuite il employe des artistes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en suivant attentivement les divers degrés, de manière qu'il n'a plus que les finesses & les touches de maître à donner pour égaler & souvent même surpasser le modèle qu'il en a fait. Si, dans la *figure*, il y a des parties d'un genre particulier, telles que des fleurs, des dentelles & autres accessoires sur lesquels sa pratique ne s'étende pas, le statuaire employe souvent le secours d'une main qui y est plus exercée que la sienne.

Le peintre fait souvent ébaucher & préparer ses tableaux par ses élèves d'après ses études, surtout dans les grandes entreprises, & fait faire par des artistes intelligens dans les accessoires, ceux qui entrent dans ses tableaux & qu'il ne sait pas aussi bien rendre qu'eux. C'est ainsi que le Brun, employoit Vander-Meulen pour peindre des chevaux, Baptiste pour les plantes & les fleurs, & Patel pour le paysage de ses grands tableaux.

Quant au graveur, lorsqu'il s'est assuré du trait de sa planche, qu'il en a préparé certains travaux, il est très-ordinaire qu'il employe des mains étrangères pour avancer son ouvrage.

De cet exposé, il suit que le maître disposant le plan & l'exécution de l'ouvrage, se confiant d'ailleurs à des personnes éclairées qui savent entrer dans ses vues & qu'il conduit toujours, il n'en est pas moins l'auteur, quoiqu'il se soit fait aider.

Il nous a paru que sur le cas dont il s'agit, *Pothier* peut-être prononcé a d'une manière trop générale, en disant, *dans son traité des obligations, tom.* 1, *partie II*, « que quand » on a contracté de donner une certaine somme, » si un peintre célèbre faisoit un certain ta- » bleau; c'étoit *un fait personnel* qui faisoit » l'objet de cette condition, & qu'elle ne » pouvoit être accomplie que *par le peintre* » *lui même* ».

Nous ne pensons pas que la décision de ce point doive être réduite d'une manière si abstraite, & nous disons qu'un artiste a suffisamment *accompli la condition* si l'on reconnoît son gout & son génie dans l'invention & l'exécution de l'ouvrage, surtout si les parties les plus essentielles sont de sa main. La preuve de la nécessité de l'exception se manifeste dans les suites d'ouvrages les plus célèbres : tels sont ceux de le Brun dont nous avons déja parlé, & qu'on voit à Versailles ou à Paris, par exemple, les batailles d'Alexandre; tels sont ceux que Rubens a peints au Luxembourg; tels enfin ceux que Raphaël Sanzio a faits au Vatican. Il en est de même des ouvrages des statuaires & de ceux des graveurs dont nous venons de rapporter les procédés les plus ordinaires.

Il suffit donc que l'artiste soit reconnu, que l'ouvrage paroisse émané de lui, que son esprit ait présidé à tout, pour qu'il ait accompli la condition du *fait personnel*.

D'un autre côté, si son gout d'exécution ne se lit nulle part, si l'invention ne semble à aucun juge en l'art venir de lui, alors on pourra prononcer que l'ouvrage n'est pas acceptable; parce que la *condition spéciale* du

fait personnel n'aura pas été remplie, *in formâ specificâ*.

Pour rendre ce dernier principe plus sensible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition personnelle* n'est exigible dans aucun cas. Ainsi quoiqu'on se soit accordé pour *le décore* d'un appartement avec un maître peintureur que l'on a sçu être intelligent & bon praticien, dans l'espérance ou même sous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures feintes en pierre ou autrement, son *obligation* sera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir son entière exécution, si l'ouvrage est jugé bien traité. Les raisons en sont 1°, que le maître peintureur aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entreprise; 2°, c'est qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de personnes de l'état sont capables de parvenir complettement au même but: au lieu que dans les arts, le goût, & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du Corrège, n'est pas celui du Guide dont on desiroit jouir.

Les Jurisconsultes proposent une espèce fort rare dans laquelle le marché doit être annullé. Un homme entre chez un sculpteur croyant entrer chez *Bouchardon*; & le nommant *Bouchardon* à qui il croit parler, il fait chez lui convention d'acheter une statue à tel prix, persuadé que cette statue est bien de *Bouchardon*. *Cette erreur de personne*, dans laquelle l'acquéreur est maintenue par le statuaire, annulle le marché; & il en doit être ainsi toutes les fois que la considération de la personne entre dans la convention, & qu'il y a une fourberie contre cette condition.

Si au contraire un amateur entre chez un peintre croyant entrer chez *Chardin*, & lui demande un tableau sans faire entendre à ce peintre qu'il le prend pour un autre; l'erreur étant reconnue quand le tableau est fait, l'amateur est obligé de prendre & de payer le tableau. « Ce n'est pas, dit Pothier, (2) la convention qui l'y oblige, car la convention, » qui est nulle, ne produit pas obligation; » mais c'est l'équité qui oblige à indemniser » celui qu'on a, par imprudence, occupé & » induit en erreur ».

Il est arrivé des contestations sur les changemens opérés par l'artiste, dans les projets en desssins ou esquisses qu'on avoit acceptées. Il nous semble qu'il n'y a qu'un cas où de tels changemens puissent lui être défavorables. C'est celui où il seroit démontré qu'il auroit fait des changemens désavantageux à l'ouvrage, dans l'intention de se donner moins de peine: alors, en effet, la condition d'avoir tel tableau n'étant pas suffisamment accomplie par le défaut d'une ou plusieurs figures essentielles dans le sujet, il en doit résulter que la condition du prix soit aussi annullée, & qu'on en donne un qui soit proportionné à la nature de l'ouvrage.

Mais s'il n'est pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiste, il doit, quels qu'ils soient, recevoir le prix convenu pour son travail. On assure que notre fameux Jouvenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux représentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiste jugea que tous les habillemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triste le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce sont ses termes, s'occuper *à peindre des sacs à charbon*, & sans rien communiquer aux religieux, il choisit quatre beaux sujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur église. Les religieux instruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des sujets, voulurent lui laisser les tableaux, disant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jouvenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de sujet que par des raisons très-favorables au succès de ses tableaux, les religieux furent forcés, très-heureusement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

D'où il est sage de conclurre qu'il ne faut pas commander rigoureusement le génie, & le circonscrire étroitement dans le cercle des conditions qu'on aura faites avec l'auteur, conditions dont il n'aura pas d'abord lui-même senti toute l'étendue ni prévu tous les inconvéniens.

Il peut arriver par maladie, mort, ou quelqu'autre événement particulier, que la statue, la planche, ou le tableau demandé, ait été commencé, & soit interrompu. On demande si l'on est en droit de le faire prendre dans l'état où il se trouvera lors de la circonstance qui a empêché qu'il ne fût terminé, sauf à celui qui l'a commandé, à le faire achever de telle manière qu'il lui plaira: toutefois en ne payant ledit ouvrage non-fini, qu'en proportion de ce qui sera fait.

Sur cette question les Jurisconsultes ont prononcé *que l'obligation de construire une mai-*

(1) Voyez *Peinturer*.

(2) Part. I. Ch. I. § 19.

ſon, *de faire un tableau*, *une ſtatue*, *&c. etoit une obligation indiviſible; individuum obligatione* (1). Ainſi l'amateur ne ſera pas obligé de prendre le tableau, ni la ſtatue non-finie, bien qu'il les ait demandés. Il arrive dans ce cas que, pour remplir l'obligation de l'artiſte, ſes héritiers, s'ils peuvent en obtenir le conſentement de la partie, & ſi l'ouvrage eſt d'ailleurs très-avancé, le font achever par une main habile, capable d'entrer dans les intentions de l'inventeur : c'eſt ainſi que *Jules-Romain* a terminé le fameux tableau de la bataille de Conſtantin conçu par *Raphaël Sanzio* ſon maître.

La plupart des queſtions que nous venons d'examiner ſur les *conventions verbales* peuvent s'appliquer à celles qui ſont écrites, & ont par-là le vrai caractère de l'obligation. Nous ne ſommes entrés dans autant d'eſpèces que par la raiſon que la plupart des traités avec artiſtes, ſe font verbalement.

Cependant ſi l'ouvrage eſt deſtiné pour un corps, tel qu'une municipalité, une communauté, ou un chapitre, &c. &c., ou ſi l'ouvrage ſe fait par l'entremiſe d'un tiers qui ait intérêt de mettre de la préciſion dans les conditions du marché; ſi enfin l'ouvrage eſt de longue haleine, & que l'artiſte ait un véritable intérêt de s'en aſſurer, dans la néceſſité où il eſt de renoncer à tous autres travaux pour remplir ſes engagemens par rapport à ceux pour leſquels il contracte, alors il eſt bon, & il eſt même d'uſage que le marché ſe faſſe par écrit.

Il eſt triſte d'être obligé de conſeiller aux artiſtes de faire des marchés par écrit, dans la crainte d'être ſupplantés par des confrères cupides, capables de propoſer un rabais ſur le prix convenu; mais ces procédés ignobles ne ſont pas ſans exemple, & il eſt prudent de s'en garantir.

Le premier cas qui ſe préſente ſur les conventions écrites, eſt une ſuite de celui que nous avons traité en dernier lieu, & qui entre dans la queſtion ſur *l'indiviſibilité de l'obligation*. Nous allons voir ici qu'il y a des ouvrages tellement ſuſceptibles de diviſion, que les conventions du payement ne doivent pas moins s'en tenir, bien que les travaux n'ayent pas été terminés.

Par exemple : tel peintre eſt convenu de repréſenter, en divers tableaux, l'hiſtoire d'un pays ou d'un fameux perſonnage. Les perſonnes avec qui il a contracté, ont en cela deſiré que l'hiſtoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même ſtyle. L'ouvrage eſt interrompu par une force majeure. On demande, ſi la condition *de l'indiviſibilité* n'étant pas accomplie, on ſera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obſtacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne ſoient faits par lui.

On doit diſtinguer en ce cas la nature de *l'indiviſibilité* qui, entre pluſieurs tableaux d'une même ſuite, n'eſt pas auſſi néceſſaire ni auſſi exigible que dans les parties d'un même tableau. Il y a, en outre, une raiſon d'équité qui doit déterminer en faveur de l'artiſte qui éprouveroit, à raiſon d'un événement accidentel, un préjudice bien grave par le non-payement des tableaux finis. D'ailleurs ces tableaux, quoique détachés, ſont terminés, & ont une valeur réelle. Au lieu qu'un tableau qui n'eſt pas fini n'en a qu'une très-médiocre. Un motif encore de ne pas punir l'artiſte, c'eſt que le goût qui a déterminé à la condition de l'enſemble par le même peintre, eſt la ſuite d'une recherche précieuſe dans une hiſtoire en tableaux; mais le contraire de cette recherche n'eſt pas une imperfection, & l'entrepriſe ſe peut achever par d'autres mains : le mélange de divers artiſtes pour la même hiſtoire a été employé en beaucoup d'endroits, & a trouvé des partiſans.

D'un autre côté un peintre ou un ſculpteur auroit entrepris & fait marché pour exécuter une ſuite de tableaux ou de ſtatues, & il auroit cédé à la convention d'un prix médiocre à raiſon de la quantité des ouvrages. Cependant les perſonnes qui l'auroient mis en œuvre, l'arrêteroient au milieu de l'entrepriſe, & prétendroient ne payer l'ouvrage fait, qu'en proportion du prix convenu pour le tout.

Il nous paroîtroit injuſte de décider en faveur de cette prétention. L'événement qui interrompt l'entrepriſe totale, n'a pu être prévu lors de la convention du prix, & cauſe un dommage évident à l'artiſte. Son obligation l'a forcé à refuſer des ouvrages avantageux. Elle a pu auſſi arrêter les perſonnes inſtruites de ſon entrepriſe, qui en auroient eu à lui propoſer.

Ainſi, l'obligation n'étant pas accomplie par la défenſe de continuer l'ouvrage; il ſemble juſte que la condition du prix convenu ſoit auſſi annullée; que les ouvrages faits ſoient payés ſuivant une nouvelle eſtimation, & que l'artiſte ſoit dédommagé de ſon eſpérance fruſtrée, qui faiſoit la baſe de toutes les conditions du marché.

La condition du *temps* dans l'eſpace duquel on doit rendre un ouvrage, eſt ſouvent une clauſe d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clauſe tourne

(1) Pothier, ſur Dumoulin, T. I. p. 2. Ch. 4. § 297.

(2) Voyez le mot *Peinture*.

à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'esprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui sçait celui qu'on doit employer aux productions du génie? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différents individus qui sont destinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des présomptions si légères, si incertaines, qu'on ne peut proposer de tems fixe sans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais dira-t-on il est évident que le Dominiquin, plus lent dans ses inventions, plus exact dans son exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc son condisciple & son rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raisonnement sont vrais, la conséquence en est fausse. Car il seroit très-possible que Lanfranc, malgré l'avantageuse facilité qui l'auroit porté à demander moins de temps que le Dominiquin, pour un tableau de même nature, eût cependant été aussi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du second jet de son imagination, il auroit été obligé de consommer beaucoup de temps en recommençant son ouvrage.

Ainsi sans parler des forces majeures, telles que les événemens publics, les chagrins de famille, les maladies qui sont des causes de retard contre lesquelles il n'y a point d'action favorable, il faut avouer que toute convention de temps dans une obligation contractée pour un ouvrage d'esprit, est illusoire, absurde, & même nuisible à l'ouvrage. Je dis nuisible, parce que si l'artiste à la foiblesse de s'occuper de cette convention en opérant, il peut en résulter qu'il se hâtera, & négligera, afin de l'accomplir, tous les moyens nécessaires pour améliorer, sa production. Pourroit-on admettre qu'un artiste doit être puni pour s'être témérairement engagé pour un temps dont l'espace étoit insuffisant pour bien faire ?

Il y a cependant un cas où l'artiste peut être actionné avec avantage : c'est celui où il se seroit chargé d'un ouvrage, sous la volonté d'un entrepreneur, qui lui-même se seroit engagé à le rendre pour un certain temps. Ainsi Paul peintre, entrepreneur d'une municipalité, s'engage à terminer la décoration nécessaire à une fête qui se fera à terme fixe. Pour les figures qui doivent entrer dans cette décoration & qu'on veut qui soient d'un mérite distingué, on s'adresse à un homme capable de remplir ce but. On sait que Michel-Ange, ses élèves, Rubens & autres peintres du premier ordre, n'ont pas dédaigné ce genre de travail. Le temps arrivé ou prêt à expirer, l'ouvrage n'est pas fini. Dans la crainte de manquer à ses engagemens Paul, se voit forcé d'employer d'autres mains.

Dans cette hypothèse, il paroît décidé que l'artiste dont la *faute est simple* (1) & sans mauvaise volonté prouvé, ne doit pas perdre tout le fruit du travail qu'il aura fait, & ne doit être *tenu que des dommages & intérêts* résultans du prix que Paul a payé à ceux qui ont supléé. Mais si l'ouvrage n'a pu être terminé, *les dommages-intérêts consisteront dans la perte que* Paul *aura souffert*, & *dans le gain dont il aura pu être privé.*

Les dommages intérêts seront estimés avec beaucoup de modération, si l'on ne peut accuser l'artiste que de lenteur & de *négligence*. Mais si l'on peut prouver l'envie de nuire à Paul l'entrepreneur, alors *ils s'estiment dans la plus grande rigueur.*

Ce qui vient d'être dit du retard volontaire est applicable à tous les artistes. Quant aux retards involontaires, ils varient selon la nature de l'art. Ainsi pour un statuaire, l'inconvénient de la geleé sur son modèle, la fracture de la pierre ou du marbre, enfin l'absence des ouvriers qu'il est obligé d'employer, sont des évenemens pour raison desquels il seroit injuste d'intenter un *procès*.

La gravure est exposée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte ; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il est difficile de prévoir ; à des accidens qui peuvent gâter des travaux qu'on fera long temps à réparer ; toutes raisons qui, indépendamment de celles qui sont communes à tous les arts, peuvent causer des retards involontaires, & contre lesquels toute réclamation seroit vexatoire & sans fruit.

Il peut s'élever encore des contestations relatives à la quantité de l'ouvrage, & c'est par où nous terminerons cet article. Par exemple, un libraire charge un dessinateur de lui faire tel nombre de dessins, à tel prix chaque dessin, pour orner une édition. L'artiste augmente le nombre des dessins sous le prétexte de l'abondance des sujets que le texte a fournis, de la nécessité de l'explication &c. Nous ne pensons pas que le libraire soit tenu de payer au-dessus du nombre de dessins portés dans son obligation. Et il en sera de même pour tous les cas de cette espèce où un artiste prétend engager l'entrepreneur dans une dépense supérieure à celle qu'il avoit résolu de faire.

(*Article de M. Robin*)

PROFIL (subst. masc.) On appelle *profil* l'aspect

(1) Pothier, *idem.* Part. I, Ch. II, § 160 & 169.

l'aspect que présentent les contours d'un objet vu de côté.

Dans l'art de peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine qu'à toute autre, & plus particulièrement encore à la tête vue de manière à appercevoir la moitié du visage.

Le mot *profil* emporte même tout seul cette signification, ensorte que lorsqu'on dit : « le » *profil* de cet homme a un grand caractère », on entend parler du caractère de son visage ou de sa tête vue à moitié.

L'usage de dessiner les têtes de *profil* remonte aux temps les plus éloignés. On peut penser qu'il appartient aux premiers essais de l'art, parce que l'ombre en présente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'est sans doute d'après cette observation que s'est établie la fable charmante de Dibutade traçant à la lueur d'une lampe le *profil* de son Amant prêt à se séparer d'elle. Il est fort vraisemblable que l'amour ait suggéré plus d'une fois ce moyen d'adoucir les regrets de l'absence, & il est peut-être aussi naturel (si Dibutade n'a pas existé) qu'une fable fondée sur la plus naturelle des passions, & appuyée par l'imitation, d'un effet qui se renouvelle sans cesse à nos yeux, soit adoptée & consacrée.

On doit observer encore que l'usage de dessiner des têtes de *profil*, a dû être inspiré aux hommes réunis presqu'aussitôt qu'ils ont établi des monnoyes, signes représentatifs indispensables, parce que ces signes ont besoin d'une marque imposante qui leur donne cours & que la marque qu'on a été porté à leur imprimer a dû être le plus souvent le *profil* de ceux qui ont exercé une autorité supérieure.

C'est par ces imitations que se sont conservés, depuis les âges les plus reculés & de temps immémorial, les ressemblances des princes, des héros, des sages, des hommes célèbres par les preuves historiques les plus incontestables, & les témoignages les plus authentiques de l'existence de l'art & de ses variations.

Les cachets, autre signe nécessaire au secret & à l'autorité, ont été de tout temps caractérisés par les *profils* des hommes dont la ressemblance rappelloit les droits supérieurs. Enfin les pierres précieuses, transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'industrie, des empreintes & sur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'est ainsi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été destinés, par une nécessité de convenance, à des usages publics, & que l'usage en a été employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus personnels. Et l'on peut croire enfin que si l'invention de cette partie de l'art est à-peu-près aussi ancienne parmi les hommes que la civilisation, elle doit se perpétuer & durer autant qu'elle.

Mais le caractère ou le mérite de ces sortes de représentations éprouveront des variétés de perfection & d'imperfection, témoignages certains des progrès & des rétrogradations de l'art.

En effet les siècles renommés par les succès des artistes peintres, & sculpteurs, sont désignés par la beauté des *profils*, conservés dans les médailles choisies de ce temps, & dans les pierres gravées. Quant aux variétés de perfection dont je viens de parler, elles conduisent à parler de ce qui constitue la beauté du *profil*, & cette discussion doit se terminer en renvoyant ceux qui veulent être instruits, aux formes choisies que les Grecs ont données aux contours de la figure humaine, d'après leurs études, d'après le beau choix qu'ils ont su faire, & d'après les idées qui contribuèrent à élever leur génie jusqu'au sublime dans cette partie, comme dans plusieurs autres.

Au reste il résulte, je crois, de l'observation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale est celle dans laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conséquent celle des *profils*.

Mais pourquoi cette espèce de courbe possède-t-elle ce droit exclusif? Voilà ce qu'il est assez difficile d'expliquer, sans risquer de tomber dans les idées métaphysiques & souvent obscures, où se sont égarés plusieurs de ceux qui l'ont entrepris.

Je hazarderai cependant de dire que la reflexion & l'observation semblent indiquer que l'ovale est doux à l'œil, parce que sa courbe prolongée n'a ni l'uniformité de la ligne droite, ni la courbure trop abrégée & trop déterminée du cercle parfait; & l'on voit en effet que le développement de l'ovale laisse appercevoir tous les points qui forment cette courbe, au lieu que dans un contour plus arrondi, il se trouve nécessairement des *raccourcis*, c'est à dire, des parties qui se dérobent, pour ainsi dire, les unes les autres. On peut donc se rendre compte, d'après ces observations, si on les adopte, des raisons pour lesquelles un *profil* plat, a quelque chose d'uniforme qui déplaît; pourquoi un *profil* trop rond fait paroître les distances des parties trop rapprochées: & enfin pourquoi le *profil*, faisant partie de l'ovale de la tête, plaît davantage. Aussi voyons-nous que les *profils* absolument ronds ou concaves, produisent des difformités & donnent lieu à la dérision; ce qui provient, quant à la difformité, de ce que les parties, comme je l'ai dit, se raccourcissent, se rapprochent & occasionnent des contrastes

trop grands entre la courbure générale & la saillie de certaines parties droites, de sorte que le nez, par exemple, forme alors dans l'endroit où il se détache du visage, des angles aigus desagréables; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occasionnent des mouvemens pénibles, souvent gauches, qui excitent à rire. Les masques appuyent cette observation, puisque tous ceux qui sont destinés à exciter le rire, sont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occasionner, en s'éloignant ainsi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élévation marquée des lèvres vers le nez, le resserrement outré des yeux, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dérision.

Ainsi la grace, partie essentielle de la perfection, complément de la beauté, consistant dans les faciles mouvemens du corps, parfaitement accordés avec les impressions simples & douces de l'ame, on sent que plus les formes générales des parties, où se passent les mouvemens, telles qu'est la tête, contribuent à faciliter ce développement d'impressions relatives, plus elles sont favorables aux graces, & que plus les formes générales mettent d'opposition au développement des parties, & à leurs mouvemens, plus elles produisent la gêne & les disgraces.

Il seroit facile d'étendre davantage ces idées, & l'on appercevroit en quoi les variétés des courbures contribuent à caractériser différemment les têtes & les *profils*. En effet le *profil* allongé qui se rapproche de la ligne droite, produit une impression qui a rapport à l'uniformité & s'éloigne par là de ce qu'on appelle mouvement dans la partie des arts, expression qui a rapport aux lignes, aux contours & aux *profils*. L'uniformité a des rapports qu'on peut sentir avec les expressions sérieuses, graves & de là avec la majesté, &c.

En procédant par nuances de courbures, on rencontrera celles qui admettent sans gêne & sans excès les développemens & l'action, & qui, par ces qualités physiques, conviennent à la grace. Ensuite on s'approchera de celles qui s'arrondissant, & s'accourcissant, par conséquent, offrent des aspects moins développés, des mouvemens moins lians, plus gênés, & enfin, en passant ainsi par dégrés du convexe au concave, on arrivera jusqu'au grottesque, qui est l'opposé du grave & de la majesté.

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produisent des applications analogues; enfin, jusque dans les ornemens, dans certains ustensiles, tels que les vases, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, sont celles qui plaisent davantage, & qui sont plus susceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'est-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuses, sont abandonnées au caprice & à la fantaisie qui s'affranchit des régles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté.

(*Article de M. Watelet.*)

PROFUSION (subst. fem.) Quand les arts se sont élevés à un dégré de perfection qui leur attire une grande estime, cette estime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages se multiplient avec *profusion*, créés & jugés par différens principes, entre lesquels il est difficile de distinguer quels sont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoissances se brouillent ou s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoisseurs : bientôt la satiété refroidit l'amour de l'art, & ce n'est plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il se ruine donc par ses propres richesses, & la *profusion* avec laquelle il nous accorde ses bienfaits, prépare sa décadence. M. d'Hancarville a développé cette observation, & c'est lui qui va parler.

Ce n'est pas, dit-il, dans la magnificence des palais somptueux, dans la splendeur de ces appartemens, où l'or & la soie brillent de toutes parts, où la peinture n'est qu'un accessoire, où les plus beaux tableaux ne sont considérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur possesseur; enfin dans la société où nous sommes des tableaux nous-mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la surprise qu'elle seroit naître, si moins accoutumés à ses productions, nous considérions, pour la première fois de notre vie, un beau morceau d'un grand maître, comme Raphael.... Si la peinture fait aujourd'hui sur nous moins d'impression qu'elle ne devroit naturellement en faire, c'est peut-être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaisir de la jouissance, nous a rendu presqu'insensibles à ceux que nous procureroit un art si digne d'admiration, si nous n'en eussions pas abusé. C'est ainsi que le grand & magnifique spectacle que la nature bienfaisante met chaque jour sous nos yeux, ces astres répandus dans la vaste étendue des cieux, leurs mouvemens qui se succédent dans l'ordre alternatif des jours & des nuits, cette terre qui tous les ans se couvre d'une verdure nouvelle, touchent peu les hommes à qui l'inquiétant embarras des affaires, les soins pénibles de la fortune, l'insatiable envie d'acquérir & le trouble de leur ame, ont ôté toute espèce de sentiment pour ce qui est simple & naturel.

« Le tumulte des affaires, dit Pline, détourne » sans cesse notre attention, & l'admiration » des chefs-d'œuvre de l'art a besoin du silence » & de la tranquillité de l'esprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choses assoupit le sentiment, ôte toute espèce de desir, se joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

Nous ne savons si les collections nombreuses sont aussi propres qu'on le croit communément à soutenir le goût de la peinture; mais nous avons souvent observé dans celles que l'on trouve plus particuliérement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, & peut-être la maniére de les arranger les uns sur les autres, détruisent une bonne partie de l'effet qu'ils devroient faire. C'est ainsi que la différence des mains, des styles, & le changement continuel de sujets ennuient à la fin, & fatiguent totalement l'attention qu'on devroit ménager. Celle-ci partagée sur une grande quantité d'objets, n'a le temps de se reposer sur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un seul morceau, peut avoir le loisir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, & qui, en l'amusant, lui auroient donné de l'amour pour un art dont il auroit tiré du plaisir & de l'instruction. Il arrive de-là que, loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il auroit desiré avoir pour elle, & finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuser d'une chose qui lui paroît si ennuyeuse.

C'est ce qui nous porte à penser que ces galleries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément & la même utilité qu'elles ont pour les connoisseurs & pour les artistes : car il est certain que ceux-là seuls qui ont des connoissances précises, peuvent faire des distinctions justes. Or nous demandons à quoi peuvent servir ces collections pour ceux qui ne sont pas en état de distinguer le bon du médiocre, & qui souvent, trompés par des noms fameux, penseroient se méprendre en n'admirant pas des choses qui, étant souvent des commencemens d'un artiste, n'en valent pas mieux pour être de lui, & ne sont que des essais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais, pour dire tout-à-fait notre sentiment sur la plupart des collections que nous avons vues, il nous semble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé, parce qu'étant confondu dans la foule, il est assuré d'être moins vu, & par conséquent moins critiqué; au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il est avantageux d'être considéré, doit nécessairement perdre, en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il méritoit toute entière.

Fondé sur ces réflexions, nous conseillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naissant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir; d'être persuadés que la réputation de beaucoup de peintres est fort au-dessus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de composition, s'ils ne veulent consulter que leur propre sentiment, & n'apprécier les choses que d'après eux, ils jugeront presque toujours mieux, qu'en suivant la plupart des opinions reçues : car bien souvent elles ne sont fondées que sur une aveugle prévention.

Il faut encore attribuer à cette abondance, à cette facilité de voir que donnent les collections, ce grand nombre de prétendus connoisseurs qui, pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau, se persuadent que le hasard qui le leur a fait deviner, les met en droit d'apprécier le mérite & la réputation de tous les autres, & qui, non contens de juger sans principes & sans régles les ouvrages des plus fameux peintres, décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres, s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils estiment, ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux, des hommes très-médiocres ont été préférés à des artistes du premier ordre, dont la réputation est attachée à celle de l'art même. Mais on rabbaissant ceux ci au niveau de gens dont les talens étoient si fort inférieurs aux leurs, ils ont moins élevé ces derniers, qu'ils n'ont degradé la peinture & détruit le bon goût qui la soutient. C'est ainsi que des amateurs, en préférant le Cortone au Dominiquin, le Bernin au Donatelle, & le Borromini à Bramante, ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts; car en cela, ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres, & à rejetter les modèles qui leur eussent appris à éviter de faire les choses dont ils se glorifient, & que leurs partisans peuvent louer; mais que la postérité, pour peu qu'elle soit éclairée, n'aura garde d'approuver. (*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des Antiquités étrusques, &c.*)

Ces réflexions de M. d'Hancarville sont justes & offrent de tristes résultats. En effet, les arts ne peuvent être florissans qu'ils ne soient encouragés, récompensés; les récompenses, les encouragemens suscitent un grand nombre d'artistes, & par conséquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artistes ne seront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne seront pas des chefs-d'œuvre : mais plusieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de séduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui sont bien plus à leur portée

que des parties plus sublimes; la foule des artistes commencera par sacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cause de la dégradation de l'art. Les ouvrages se multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas besoin d'être préparés par la réflexion; de leur nombre, naîtra la satiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cause de la ruine de l'art.

PRONEUR (subst. masc.) Ce mot se prend toujours en mauvaise part : on l'employe pour désigner ces sortes de gens qui se chargent de célébrer les talens médiocres, & de les opposer aux grands talens. Les *prôneurs* ne peuvent être que funestes aux arts : ils abbaissent ceux qui les honnorent; ils élèvent ceux qui les dégradent.

Mais quelquefois le nom de *prôneur* est donné par les partisans du mauvais goût aux bons juges qui s'élèvent contre eux pour défendre un artiste estimable. Si, par exemple, une école s'est longtemps écartée du grand & du beau, s'il paroît enfin au milieu d'elle un artiste dont la manière contraire ce qu'on a longtemps admiré, ses rivaux & leurs partisans feront retentir contre lui la voix de l'envie & de l'ignorance, & ses justes admirateurs seront désignés par le titre insultant de *prôneurs*. Il en est de ce mot comme de tous ceux qu'employent les gens de parti : pour en bien déterminer le sens, il faut connoître le parti de ceux qui en font usage. Les partisans du Dominiquin devoient être qualifiés de *prôneurs* par la cabale napolitaine, ennemie de cet artiste : aux yeux des juges équitables, ils étoient les justes défenseurs d'un grand artiste. Eh! ne se souvient-on pas encore d'avoir entendu traiter le Comte de Caylus de *prôneur* de l'antique? C'étoit ainsi qu'on cherchoit à dégrader cet homme qu'un goût sûr, ou un heureux instinct rendit le bienfaiteur & le restaurateur de l'école Françoise. (L.)

PROPORTIONS (subst. fem. pas.) Les *proportions* sont dans une partie des arts, ce que rythme est dans les autres. Les *proportions* naissent des différentes relations de dimensions ou de tems des parties d'un tout entr'elles & avec le tout.

Les *proportions* dans la peinture & dans la Sculpture, sont établies sur les mesures observées & comparées.

Elles sont relatives à un objet considéré seul & à ce même objet comparé à d'autres. Elles sont encore relatives, dans la peinture, à l'éloignement où le peintre suppose l'objet qu'il imite; c'est la perspective qui règle cette sorte de *proportions*.

La figure de l'homme, qui est l'objet le plus noble & le plus intéressant de la peinture, a été le sujet des observations les plus exactes par rapport à ses *proportions* : en observant, en comparant & en mesurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles *proportions* des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, constituent plus exactement sa perfection visible. Pour faire connoître ces *proportions* & pour leur donner une base fixe, c'est-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, selon les pays & les tems, les mesures dont on se sert, on a choisi certaines parties du corps lui-même pour mesures.

La tête, ou la face ont été celles que les artistes ont préferées.

On mesure donc, dans la peinture & dans la sculpture, toutes les dimensions de la figure humaine, par longueurs de têtes où longueurs de faces.

La mesure appellée *tête* est la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du sommet de la tête au-dessous du menton.

La mesure appellée *face*, est une ligne perpendiculaire tirée de la summité du front seulement au-dessous du menton.

On partage la tête en cinq divisions, comme je le dirai, & la face en quatre: comme ces divisions ne sont pas égales entr'elles, on se sert des plus petites pour mesurer les parties du corps & des membres qui forment de plus petites divisions.

Par exemple, on mesure quelques parties subdivisées du corps humain, par longueurs de nez; cette longueur est une des divisions générales de la tête, comme je vais l'expliquer.

La tête entière est regardée par les peintres, comme devant être ovale: ils divisent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales & la largeur par quatre lignes transversales parallèles. La première de ces lignes transversales partage l'ovale entier en deux parties égales: c'est sur cette ligne que se placent les yeux, & les deux coins de chaque œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui se trouve au-dessus de cette première division, se partage en deux parties égales, par une ligne également transversale. La partie la plus haute qui commence au sommet de la tête, renferme tout ce qui est couvert de cheveux: la partie inférieure est occupée par le front & terminée, comme je l'ai dit, par cette ligne transversale sur laquelle se doivent trouver les yeux.

La moitié inférieure de la tête, c'est-à-dire, celle qui se trouve au-dessous de cette ligne, se partage encore en deux parties égales, par une ligne également transversale, & c'est la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reste de la tête,

toujours en descendant, se partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne transversale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimensions différentes établies :

1°. La demie-tête :

2°. La sommité de la tête, jusqu'au front ;

Ensuite celle du front, jusqu'à la naissance du nez ;

Ensuite celle du nez ;

Et enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche,

Et la partie qui reste pour le menton.

La division ou mesure du corps entier par faces est plus favorable à l'exactitude géométrale que la division par têtes, parce que la face étant une mesure moins grande, se prête davantage aux subdivisions dont on a besoin.

On conçoit qu'il a dû y avoir quelques différences dans la grandeur des figures adoptées par les artistes, premièrement, parce que bien que ces dimensions ayent été établies d'après un certain nombre de corps du plus beau choix, il a dû se trouver de légères différences entre lesquelles les artistes pouvoient se décider à leur gré, sans risquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchoient.

Des raisons même ont dû s'offrir à eux pour autoriser leurs opinions ou seconder leur penchant. Car ceux, par exemple, pour lesquels une certaine élégance svelte étoit une beauté favorite, ont donné à leurs figures quelque chose de plus que ceux qui n'accordoient pas à cette perfection un si grand prix, par exemple, l'Apollon & la Vénus ont quelque chose de plus que les dix faces auxquelles on a généralement fixé la grandeur de la figure entière.

Les statues antiques, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous soient connues, sont par cette raison, les modèles qu'on doit étudier & suivre. Elles ont été mesurées & divisées, pour connoître toutes les dimensions, soit générales, soit partielles. Elles peuvent l'être encore, soit pour confirmer, soit pour indiquer les mesures consignées dans plusieurs Auteurs.

Ce seroit un ouvrage infiniment utile que celui dans lequel un auteur artiste auroit le courage d'examiner scrupuleusement les mesures générales & particulières de quelques belles statues, de les faire graver comparativement sur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire ; d'examiner ensuite aussi scrupuleusement les détails diffus & presqu'inintelligibles d'Albert Durer, ensuite ce qu'a dit Leonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juste valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainsi que celui de Paul Lomazzo, dont la prolixité est telle que les artistes les plus laborieux & les plus intelligens doivent en être rebutés.

Gérard Audran a donné une esquisse de l'ouvrage que je viens de désigner ; mais cet essai n'a pas été fait comme il l'avoit projetté lui-même, & la partie critique, dont j'ai parlé y manque. On a eu recours jusqu'à présent, dans les ouvrages de la nature de celui-ci, à ce que de Piles a dit sur cet objet dans les remarques dont il a enrichi le poëme de Dufresnoy ; je puiserai dans la même source, n'ayant pas le tems nécessaire pour suppléer à ce qui nous manque, qui demande un traité à part, accompagné d'un très-grand nombre de figures.

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails sur les *proportions* qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoissent pas & qui ont peu de notions sur cet objet. Quant aux artistes, s'ils ne s'en contentent pas, cette disposition tournera sans doute au profit de leur instruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le soin de mesurer les antiques dont les copies moulées sont assés justes, & de les comparer avec la nature bien choisie. « Les » anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes » à leurs figures, quoique quelques-unes n'en » ayent que sept ; mais l'on divise ordinairement la figure en dix faces, savoir, depuis » le sommet de la tête jusqu'à la plante des » pieds, de la manière qui suit :

» La partie qui s'étend depuis le sommet » de la tête jusqu'au front est la troisième partie de la face.

» La face commence à la naissance des cheveux qui sont sur le front & finit au bas du » menton.

» La face se divise en trois parties égales :

» La première contient le front ;

» La seconde le nez ;

» La troisième la bouche & le menton.

» Depuis le menton jusqu'à la fossette qui » se trouve entre les clavicules, ou compte » deux longueurs de nez.

» De la fossette qui est entre les clavicules, » au bas des mammelles, une face.

» Du bas des mammelles au nombril, une » face. On observe que l'Apollon a la mesure » d'un nez de plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une » face. L'Apollon a encore dans cette dimension, un nez de plus.

» Des parties naturelles au-dessus du genou, » deux faces. On observe que le milieu du » corps de la Vénus-Médicis se trouve au-dessus des parties naturelles : & Albert Durer » le place ainsi dans les proportions qu'il prescrit pour les femmes, ce qu'approuve de Piles.

» Le genou contient une demi-face ;

» Du bas du genou au coup de pied, deux » faces.

» Du coup de pied au-dessous de la plante, » une demi-face ».

» L'homme étendant les bras eſt, ſi on le meſure du plus long doigt de la main droite à » celui de la main gauche, aussi large qu'il eſt » long.

» D'un côté des mammelles à l'autre, deux » faces.

» L'os du bras, dit *Humérus*, eſt long de deux » faces depuis l'épaule juſqu'au bout du coude.

» De l'extremité du coude à la première naiſſance du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec » partie de la main, contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la foſſette » d'entre les clavicules, une face.

» Il faut obſerver que la différence qui ſe trouvera entre la largeur & la longueur du corps » provient de ce que les emboîtures du coude » avec l'*Humérus* & de l'*Humérus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorſque les » bras ſont étendus.

» Le deſſus du pied eſt la ſixième partie de » la figure.

» La main eſt de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras, depuis l'endroit où ſe » prend le muſcle qui fait la mammelle, appellé » *pectoral*, juſqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras juſqu'à la naiſſance de la main, cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur » d'un nez.

» Les deux bouts des mammelles & la foſſette » d'entre les clavicules de la femme, ſont un » triangle équilatéral parfait. »

(*Article de M. Watelet.*)

Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on entrera dans de plus grands détails ſur les proportions, & l'on donnera les meſures des plus belles figures antiques

PROPORTION *des figures peintes ou ſculptées dans les édifices.* Un artiſte, homme de goût, s'eſt élevé contre la pratique des plus grands ſtatuaires qui ont orné de ſtatues les édifices, des plus célèbres peintres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont ſuivi l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'autorité de tant d'artiſtes, oppoſée à celle d'un ſeul, pourroit, aux yeux de bien des perſonnes, paroître ſuffiſante pour le combattre. Mais quand un ſeul homme employe le raiſonnement contre un grand nombre, il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées en principes, & admiſes faute de réflexion ou du courage néceſſaire pour ſecouer le joug de l'autorité, « la règle qui fait peupler les grands édifices de Coloſſes au-deſſus » des proportions établies par la nature, & bien » mieux encore celle qui preſcrit d'aggrandir » les figures à meſure qu'elles ſe trouvent dans » un plus grand éloignement. » Il commence par examiner cette dernière règle, qu'il regarde comme la plus abſurde, & en même temps comme la moins enracinée.

« Elle tire, dit-il, ſon origine d'une ſingulière ſuppoſition ; on a pretendu que les » figures dont on décore les édifices, à quelque » hauteur ou à quelque diſtance qu'elles fuſſent » placées, ne pouvoient produire un bon effet, » qu'autant qu'elles donneroient dans l'œil une » image égale à celle d'une figure humaine » qui ſe trouveroit placée à une diſtance modérée : comme ſi le plaiſir que nous fait » éprouver la viſion étoit le réſultat de la comparaiſon de ces images peintes dans notre » œil, tandis que la plupart des hommes » ignorent même qu'elles y ſont peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il falloit que toutes les figures d'un édifice donnaſſent une image égale dans notre œil? » Cette ſuppoſition n'eſt-elle pas entièrement » contraire aux effets de la nature ? Les figures » & les objets quelconques, à meſure qu'ils » s'éloignent de nos yeux, ſoit à cauſe de » leur élévation, ſoit en raiſon de leur diſtance, y donnent une image plus petite.

» A-t-on prétendu nous tromper ſur ces mêmes » diſtances & ſur ces mêmes degrés d'élévation ? On avouera que cette idée ſeroit très-extravagante, puiſque l'expérience a appris » à tous les hommes à juger des diſtances, » ſinon préciſément, du moins aſſez pour les » tenir en garde contre toutes les illuſions » qu'on croiroit pouvoir leur faire à cet » égard.

» On remarque particulièrement les mauvais » effets de cette prétendue règle d'aggrandir les » figures à meſure qu'elles ſont plus élevées, » dans le bâtiment du Luxembourg, au portail du côté du jardin. Sur une architecture » d'une proportion moyenne, puiſqu'il y a un » ordre à chaque étage, on a élevé à l'attique, des figures de ſept à huit pieds de » proportion; & ſur le fronton qui couronne » ce même attique, on a doublé cette meſure; c'eſt-à-dire qu'elles ſont quadruples » de volume : d'où il réſulte que les yeux » les moins exercés en ſont vraiment choqués. Ils le ſont également à l'aſpect du » portail de Saint-Gervais, où la groſſeur ridicule des figures dépare l'enſemble de l'architecture, en la faiſant paroître trop petite.

» Il eſt encore à remarquer que l'architecture devient plus légère à meſure qu'elle » s'élève; que le diametre des colonnes diminue & que les ornemens en ſont plus délicats. Donc vouloir que les figures groſſiſſent » en raiſon de leur éloignement, c'eſt vou-

» loit diminuer proportionnellement l'architecture, & travailler à la rendre mesquine.

» Lorsque dans un grand fronton porté par » des colonnes de dix à douze pieds, telles » que seroient celles d'un troisième ordre, » on voit des figures de neuf à dix pieds, il » faudroit avouer de deux choses l'une, ou » que l'architecture est trop petite, ou que » les figures sont trop grosses.

» De la prétendue règle dont nous avons » démontré la fausseté, continue M. Cochin, » s'est ensuivi celle de tenir les figures démesurément fortes, lorsqu'elles sont dans un » grand lieu, & où l'on a beaucoup de reculée. On semble ne penser qu'à l'effet du » point de vue le plus éloigné qui, à la vérité, les rend plus supportables, & l'on néglige de remarquer le mauvais effet qu'elles » font des divers points où l'on peut se trouver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux sur lequel on s'appuie pour justifier cette opinion, dit M. Cochin, est celui de l'Eglise de Saint-Pierre de Rome: mais il trouve que, même dans cette église colossale, la pratique qu'il combat est défectueuse, puisqu'elle empêche cette basilique de paroître à beaucoup près aussi grande qu'elle l'est en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut est regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré son énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à mesure qu'on en parcourt la vaste étendue: mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rapetisser une grande chose. Il attribue cet effet à ce qu'on a observé dans cette basilique les mêmes *proportions*, les mêmes décorations, que dans une église ordinaire, en ne faisant qu'augmenter les dimensions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui sont au-dessus des archivoltes & des arcades à-peu-près vingt-cinq; ensorte que si l'on fixe ses regards sur une archivolte & que l'on considère les figures couchées qui l'entourent presqu'entièrement comme des figures de six pieds entourent une arcade ordinaire, on est porté à ne guère supposer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en est de même des bénitiers composés de grouppes d'enfans d'environ sept pieds de proportion, qui ne paroissent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelqu'objet de comparaison pour en mesurer la véritable grandeur. Les balustrades qui sont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple six à sept pieds de hauteur, & ne paroissent avoir que l'élevation de celles des autres églises. On peut en dire autant des autres objets de décoration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penser, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on est bien loin d'atteindre.

M. Cochin passe ensuite aux plafonds. » Les » fameux plafonds du Corrège, à Parme, où » les figures sont colossales, ont servi de règle » à presque tous ceux qu'on a faits depuis. » On n'a cependant pas osé prendre pour modèle » celui de l'église de Saint-Jean, où cinq ou » six géans remplissent la voûte; ou s'est mesuré » sur la grandeur des figures du plafond de » l'assomption dans la cathédrale. On n'a point » considéré que ce grand maître, si étonnant » par la chaleur de son imagination, la grandeur & le large de sa manière, la beauté » & la fraîcheur de son coloris, pouvoit cependant se tromper à d'autres égards; qu'avant » lui on avoit fait peu de coupoles, & qu'ainsi » il n'a pu juger, par des exemples, des avantages qui résulteroient d'une plus petite proportion; qu'enfin il a pu être entraîné à » forcer la grandeur de ses figures, par la » difficulté de composer avec des figures plus » petites. Il ne faut point se le cacher; la difficulté de trouver des ressources dans son génie » pour imaginer des plans variés & des grouppes » ingénieux sous des aspects si ingrats & si » difficiles à traiter, & celle de les multiplier assez pour enrichir de si grands espaces, » entrent pour beaucoup dans l'usage établi » à cet égard. On cherche à se sauver, en » mettant peu de figures & bien grosses.

» On ne considère point que c'est un moyen » certain de faire paroître un plafond ou une » coupole plus petits & moins élevés qu'ils » ne sont en effet, & d'approcher les figures » du spectateur, autant que la peinture peut » le faire, au lieu de les en éloigner. Cependant le premier but qu'on se propose en traitant un plafond, est de le faire paroître plus » grand & plus éloigné qu'il ne l'est.

» Si l'on examine avec quelqu'attention la » cause du plaisir qu'on éprouve à l'aspect de » ces plafonds; on verra que ce qui y plaît » le plus ce sont les grouppes de figures qui » sont en quelque manière au second plan, » parce qu'elles approchent de la *proportion* » qu'auroit la figure humaine placée à cette » hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour » hasarder une nouveauté aussi hardie que celle » de ne faire les plus grandes figures d'un plafond que de grandeur naturelle, que nous » n'avons aucune autorité à citer, aucun » exemple à présenter du bon effet qui en » résulteroit. On n'a point dissimulé que cela » rendroit encore plus difficile la composition » de ces grands morceaux, qui l'est déja si

» considérablement par elle-même, à cause de » l'extrême raccourci des figures qui approchent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-dessus, nous » conclurons que la raison & le goût ne permettent pas que, dans les édifices ordinaires » & faits pour l'usage des hommes, les figures, » soit en peinture, soit en sculpture, s'éloignent trop de la grandeur naturelle. Nous » conviendrons cependant que la satisfaction » de l'œil, & surtout l'habitude, peuvent exiger que les figures soient plus fortes dans » les lieux où l'on a beaucoup de reculée pour » les voir. Mais il ne s'ensuit pas que cette » augmentation puisse être portée aux excès dont » on a parlé ci-devant.

» Il est encore à observer que la sculpture, » à moins qu'elle ne soit placée dans l'intérieur » d'un appartement, demande à être de la » *proportion* de six pieds; elle représente presque » toujours la nature nue en tout ou en partie: » or, la nature elle-même, dépouillée de vêtemens, paroît plus petite qu'elle ne l'est en » effet. D'ailleurs la *proportion* de six pieds » n'est pas hors de la nature, & le sculpteur » est toujours supposé devoir représenter la » nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment » très vaste, il peut être avantageux, & même, si l'on veut, nécessaire d'augmenter la » proportion des figures: mais on ne doit » pas en conclure qu'on puisse étendre cette » licence jusqu'à la disproportion qu'il y a » entre une statue de six pieds, & une de dix-huit, ou même de vingt-cinq, c'est-à-dire, » neuf ou seize fois plus volumineuse. Essayons » de trouver une *proportion* raisonnable qui » concilie à la fois quelque rapport avec la » nature humaine & la loi qu'on croit imposée par le goût d'observer quelque relation » avec le colossal de l'édifice. Mais ne perdons point de vue que tout bâtiment est fait » pour être présenté à des hommes accoutumés » à juger de la grandeur de leurs semblables » à toutes sortes de distances; de sorte que » si l'on employe des figures colossales, ils » les jugeront toujours telles à quelque distance, à quelque hauteur qu'elles puissent » être. Si nous prenons des dimensions plus » grandes, ce n'est donc pas dans la vue de » les tromper, mais afin que les beautés dont » la sculpture est susceptible ne soient pas perdues par le trop grand éloignement.

» On conviendra que, dans une nef d'environ quarante-deux pieds, telle que celle » de l'église Saint-Sulpice, des figures de six » pieds seroient suffisantes. Il est vrai que M. » Bouchardon leur a donné quelque chose de » plus: mais il est vrai aussi qu'elles paroissent » un peu fortes, lorsqu'on ne prend pour » reculée que la largeur de la nef; à plus » forte raison, si on les regardoit du milieu » du chœur où elles sont placées. La nef de » Saint-Pierre de Rome est le double de celle-ci. » Quelle sera donc la *proportion* des figures » qui y conviendroit?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer, » dans le problème d'optique dont jusqu'ici on » a fait usage, on trouvera des *proportions* » monstrueuses, sur-tout pour celles qui seront » placées à diverses hauteurs, ainsi qu'on l'a » fait voir. Si on la cherche dans la perspective, on trouvera qu'il faut doubler la grandeur de la figure dans une distance double, » pour avoir la même apparence. Mais comme » il faut observer en même temps que nous » combinons naturellement la grandeur de » l'image de la figure avec la distance où nous » la voyons, & que par conséquent si la figure » est grande, nous la jugerons telle; que d'ailleurs s'il est vrai qu'on pourra voir cette » figure de la plus grande distance que donne » la nef, on pourra la voir aussi de plusieurs » points beaucoup plus prochains; qu'en même temps donc que celui qui seroit placé au » point le plus éloigné, n'y trouveroit peut-être rien d'excessif, celui qui s'en trouveroit plus proche seroit choqué d'une aussi » grande disproportion avec la nature humaine; » il s'ensuit qu'il faut prendre un milieu entre » la grandeur de six pieds & celle de douze; » c'est-à dire, que les figures seroient d'une » grandeur convenable, si elles avoient neuf » pieds; que celui qui les verroit de près » excuseroit leur grandeur à cause du lieu » vaste où elles sont placées, & que celui » qui les verroit du point le plus éloigné sentiroit que si elles lui paroissent susceptibles » de pouvoir être plus grandes, c'est parce » qu'il en seroit fort éloigné. Cette diminution » l'aideroit à juger de la grandeur de l'espace, » & il concevroit sur le champ que l'église » est d'une grandeur extraordinaire. L'effet » qui en résulteroit, seroit l'étonnement que » produit toujours la majesté de l'édifice; étonnement qu'ont droit d'exciter les grandes » choses, & que l'on n'éprouve dans Saint-Pierre de Rome, qu'après des réflexions qui » suivent l'examen des détails.

» Mais quelle que soit la grandeur que l'on » voudra fixer aux figures, c'est-à-dire, ou » la proportion que nous proposons, ou même » une plus grande encore, il sera toujours » ridicule de l'augmenter à mesure qu'elles » s'élèveront. Ces figures sont, en quelque » manière, les habitans fictifs de cet édifice, » & ne doivent point grandir, à quelqu'étage » qu'on les place. Il en est de même des » figures que les peintres exécutent dans les » plafonds;

» plafonds; elles doivent être assujetties à la » grandeur donnée des figures d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raisonnemens de M. Cochin, en les abrégeant. D'autres, peut-être, défendront contre lui, dans l'occasion, la pratique des grands artistes qu'il combat; nous nous permettrons seulement quelques légères réflexions.

Comme on a soumis l'architecture à des proportions rigoureuses, il seroit à desirer, sans doute, qu'on pût y soumettre de même les figures sculptées ou peintes dont elle peut être accompagnée. Etablir que ces figures, à quelque distance qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y traceroit une figure humaine vue d'une distance modérée, c'est considérer seulement ces figures relativement au spectateur, & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il seroit peut-être d'ailleurs plus juste d'établir que la figure la plus voisine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée, les autres, à quelqu'élévation qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il restera toujours à déterminer la proportion de la premiere figure relativement aux dimensions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici, comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui restent toujours invariables dans toutes les dimensions qu'ils peuvent recevoir, les sculpteurs ou architectes n'auront pour regle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée, & le goût laisse toujours quelque chose d'arbitraire.

Si les figures paroissent trop fortes au fronton du Luxembourg, & au portail de Saint-Gervais, ce n'est pas relativement au spectateur, mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'est de même, relativement à l'architecture, que des figures de dix pieds de haut paroîtroient trop grandes à côté de colonnes hautes de douze pieds. Ce n'est donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les statues décorent, qu'elles sont trop petites ou trop grandes.

Il n'est pas donné à la peinture d'histoire, encore moins à la sculpture, de faire illusion, & d'être prises pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures sculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décorations qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'est ce qu'ont pensé les illustres artistes qui ont décoré la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colossales dans un édifice colossal.

Un bénitier est en même temps, dans une église, un ustensile & un objet de décoration qui fait partie de l'église elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne se seroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet mesquin dans l'église de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artistes devoient s'occuper, sauf à suppléer par quelqu'autre moyen à l'ustensile. Ils ont donné au bénitier une proportion relative à la dimension colossale du temple; ils ont suivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colossal, à raison que les figures sont placées à une plus grande élévation, on en diminuât la dimension au lieu de l'augmenter: il résulteroit de ce principe que, dans un édifice colossal, les figures les plus basses étant colossales elles-mêmes, les plus élevées ne feroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimension ne seroit que médiocrement exagérée, & qui seroit placée à une très-grande élévation, ne paroîtroit aux yeux des spectateurs qu'une petite figure, ou plutôt un ornement mesquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du spectateur, en la supposant même colossale, ne doivent pas être apperçus comme ceux d'une figure qui est pour ainsi dire sous les yeux; mais si l'on ne peut pas distinguer au moins les grandes formes, celles qui déterminent l'essence de l'objet, si l'on peut à peine se décider sur ce que cet objet représente, autant vaut supprimer cette inutile décoration.

La dégradation perspective des figures dans un tableau, est une loi rigoureuse & dont il n'est pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre est d'offrir les apparences de la nature visible: il n'en est pas de même de l'architecture: si elle est un art d'imitation, c'est sous un rapport très-différent de celui de la peinture, & absolument étranger à la question qui nous occupe. Relativement à cette question, nous pouvons dire que l'architecture est un art qui se montre comme art, & non comme imitation des apparences naturelles; il ne se cache pas, il ne cherche à faire aucune sorte d'illusion; ce qu'il produit ne doit pas sembler autre chose que ce qu'il produit; ses portes sont des portes; ses colonnes, des colonnes; ses statues, des statues, & rien autre chose. Sa fin est de satisfaire à cet égard le sens de la vue par de bonnes *proportions*; & il ne les satisferoit pas, en lui offrant des statues qui, par leur foible *proportion*, ne feroient que difficilement reconnues pour ce

qu'elles sont, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dira que *l'expérience a appris à tous les hommes à juger des distances*; que *nous sommes accoutumés à juger de la grandeur de nos semblables, quelqu'éloignés qu'ils soient de nous*. Ces principes ne font rien à notre sujet, puisqu'il est reconnu que les architectes, & les artistes qui les secondent, ne se proposent pas de faire illusion. Nous conviendrons que si notre vue nous trompe sans cesse, notre raisonnement, même involontaire, dissipe à l'instant l'erreur qu'elle nous cause. Il nous arrive souvent de prendre pour un chat ou pour un oiseau un couvreur qui est sur un toit; de prendre pour un petit animal un homme qui est loin de nous dans la campagne: mais dès l'instant même que nous reconnoissons l'objet, le raisonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort distant de notre vue, dans la *proportion* humaine. Il n'en seroit pas de même d'une statue; le raisonnement qui nous dit qu'un homme est haut de cinq à six pieds, ne nous dit rien sur la hauteur d'une statue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiste. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la vision, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne sera pas redressé par la raison, & nous continuerons d'être choqués de sa petitesse.

Si les dimensions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très grande archivolte doit supporter de très grandes figures, sans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui se sont associés. Une figure qui surmonte une très-grande archivolte doit être à cette archivolte ce que seroit une figure d'une moindre *proportion* à une archivolte plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord seroit blessé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue séparément, il jugeroit d'une très-bonne dimension, lui sembleroit alors d'une petitesse mesquine. De même, une grande niche seroit mal remplie par une figure qui ne lui seroit pas proportionnée. On propose d'y mettre un grouppe au lieu d'une seule figure; mais ce remède seroit impuissant, parce que la hauteur de ce grouppe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embrasser un tout-ensemble, si les figures de ce grouppe sembloient petites relativement au tout-ensemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont sont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Passons à la diminution proposée des figures à mesure que, placées à une plus grande hauteur, elles sont plus distantes de l'œil. Si dans un édifice très-élevé, on diminuoit la *proportion* des figures à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par surmonter l'édifice de figurines qui contrasteroient désagréablement avec la masse colossale qui leur serviroit de soutien. Les anciens, dans les colonnes sculptées en bas-relief, ont augmenté la *proportion* des figures à mesure qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perspective; mais on leur auroit reproché un vice de bon sens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, sculpté des figures dont le spectateur n'auroit pu jouir; on auroit demandé pourquoi ils se seroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne suivent pas tout à-fait les mêmes loix que les statues; ils sont soumis, comme les tableaux, aux loix de la perspective: mais c'est au jugement de l'artiste à déterminer la dimension des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainsi que les statues, elles doivent s'accorder avec le colossal de l'édifice: mais un autre motif exige encore qu'elles soient d'une grande dimension.

Les plafonds, & surtout les coupoles, représentent des scènes célestes, & sont susceptibles d'une élévation fictive très-considérable. Si, par conséquent, les premières figures sembloient au spectateur n'avoir que la *proportion* humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perspective, en raison de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petitesse extrême, & cette partie des plafonds qui, suivant l'observation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaisir au spectateur, ne seroit plus composée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les grouppes du premier plan peuvent être regardés comme des *repoussoirs*: c'est la partie la plus enfoncée qui est le centre de la machine; c'est elle qui brille de la plus grande lumière; c'est elle qui attire les regards; c'est vers elle qu'on doit être appellé, comme on l'est ordinairement vers le milieu d'un tableau qui est le principal foyer de la composition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indécises, & même en quelque sorte imperceptibles, ce seroit faire la même faute d'ordonnance que si, dans un tableau, on rejettoit sur les coins le sujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'est de donner, aux figures voisines de la partie la plus éloignée de l'œil, une assez grande *proportion* pour qu'elle porte sur la rétine une image suffisante, & par conséquent les figures du premier plan, auront une *proportion* col-

lossale. Ce raisonnement autorise assez les peintres qui ont suivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'existe aucun exemple par lequel on puisse démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimension ordinaire de l'homme: c'est avouer que tous les artistes qui, depuis la renaissance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer sur les loix de ces machines pittoresques, ont senti ou cru sentir qu'elles exigeoient, sur les premiers plans, des dimensions supérieures à celles de la nature. Il faut observer qu'en général ces artistes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été souvent appellés de loin, sur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il existe quelques plafonds dont les figures ont été trouvées trop petites; ma mémoire ne me permet pas de l'affirmer: mais il est certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut savoir si les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures colossales; mais on sçait que leurs plus célèbres sculpteurs se sont illustrés par des colosses placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaste étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimensions. Les héros d'Homère avoient une force sur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en lisant ce poëte, de leur donner une taille au-dessus de l'humanité: l'imagination de Bouchardon les lui représentoit comme des colosses. Les Dieux, supérieurs en force aux héros, devoient être aussi d'une plus grande *proportion*. La statue colossale d'une divinité en imposoit bien plus aux spectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une statue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération représentés dans nos temples? Sans doute, si quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroient pas d'avoir fait un colosse de son Jupiter Olympien, & voudroient qu'il se fût réduit à faire un Jupiter de six pieds: mais ce n'étoit pas ainsi que la grande imagination du statuaire s'étoit représenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de six pieds, *toutes les statues qui ne sont point dans l'intérieur des appartemens*, c'est condamner à une *proportion* mesquine celles qui doivent faire l'ornement des grandes places; c'est rendre inutiles toutes celles qui devroient être établies à une très-haute élévation. Disons encore que si l'on veut réduire à une foible *proportion* toutes les statues très-éloignées de la vue, il ne sera plus nécessaire d'en charger des sculpteurs habiles: le premier valet qui se sera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une statue qui ne poutra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que » celui qui seroit placé au point le plus éloigné » de la nef d'une église, ne trouveroit peut-» être rien d'excessif dans une statue, celui » qui s'en trouveroit plus proche, seroit cho-» qué d'une aussi grande disproportion avec » la nature humaine ». La réponse à cette objection, c'est que si la statue n'a rien d'excessif pour celui qui en sera près, elle paroîtra petite à celui qui en sera loin; & que dans un lieu vaste, le nombre des spectateurs éloignés de la statue sera le plus considérable. Nous nous en tiendrons à notre principe; c'est qu'une statue doit être considérée comme un ornement, comme une partie de la place ou de l'édifice où elle se trouve, & exciter un sentiment de plaisir dans l'ame de ceux qui ne font encore qu'y entrer: car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la statue doit plaire dès le premier aspect, & avant qu'on en puisse examiner les détails. Le sentiment du plaisir naît de la justesse des *proportions*: pour qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps, plaise à la première vue, il faut que ses membres lui soient proportionnés, & les statues qui le décorent font partie de ses membres.

« Les figures, dit-on, sont les habitans fictifs des lieux où elles sont placées: elles doivent donc être colossales dans des habitations colossales, & celles qui, dans ces habitations, sont placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à mesure qu'elles s'élevent, pour paroître encore colossales, quoiqu'apperçues d'une grande distance.

On nous accorde que, dans un édifice colossal, les figures peuvent avoir jusqu'à neuf pieds de *proportion*. Dès qu'on veut bien condescendre à nous accorder ainsi quelque chose d'arbitraire, on nous rend la liberté de laisser juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont suivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres statuaires qui ont consacré leurs talens à la décoration des grands édifices: car comment oserions-nous opposer notre sentiment arbitraire, au sentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres?

Il s'agit ici d'une question de goût. Bien des personnes se sentiront portées à en laisser plutôt la décision à l'autorité d'artistes en grand

nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on dispute, qu'à un artiste plein de goût, il est vrai, & justement célèbre lui-même; mais par de petits ouvrages. Elles pourront soupçonner que l'habitude de composer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que ses yeux ont été blessés à l'aspect des *proportions* colossales. (L)

* PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par lesquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puisque les arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'esprit, ils parlent au sentiment: ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononcer*. Toutes ces expressions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement transportées aux arts, ont une justesse analogique.

L'artiste ignorant ou trop timide, ne fait en quelque sorte que balbutier le langage de l'art; il ne *prononce* pas. L'artiste savant a la juste hardiesse que lui inspire la science; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiste est présomptueux, sans être habile; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des sottises, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de son assurance, ce qui est, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec justesse & d'une manière assurée. On peut dire aussi que l'expression, que l'effet sont bien *prononcés*, quand l'expression est rendue sans équivoque, quand l'effet est fermement accusé. L'indécision dans le caractère est un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir: une touche molle, indécise est un témoignage de l'indécision qui étoit dans l'esprit de l'artiste.

L'orateur qui parle dans une nombreuse assemblée *prononce* avec une exagération que rend nécessaire le besoin de se faire entendre: dans une assemblée moins nombreuse il suffit de *prononcer* haut; dans un cercle étroit, on se contente de *prononcer* nettement.

Il en est de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui sera placé loin des yeux du spectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les formes, dans l'expression, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une distance moyenne, sera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet sera *prononcé* purement & avec précision.

On ne pardonne pas à un homme dans la société de *prononcer* trop haut, trop fortement: mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui est *prononcé* plus fort qu'il ne faut: cette sorte de défaut annonce que l'auteur est capable de réussir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en estime davantage. Le sens de l'ouïe est blessé par des sons trop hauts; celui de la vue peut supporter sans peine quelqu'exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des discours foiblement & mollement *prononcés*: une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux; avant de les fixer, il faut savoir les appeller, & pour les appeller, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* suppose dans la pratique de la peinture, un soin & même une recherche qui s'étend sur le choix des couleurs, sur leur préparation, & ce soin est louable.

Mais si la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que le peintre a de son art; si le soin qu'exige cette propreté embarrasse la marche de l'imagination, si elle refroidit l'inspiration du génie, l'Artiste trop occupé de peindre proprement, ressemble à l'homme qui, empêtré (si l'on peut s'exprimer ainsi) dans sa parure, n'ose presque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la propreté qui regarde le choix des couleurs, les soins de leur préparation & celui des ustensiles qui servent à les employer; si l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils sont accusés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvéniens d'une propreté trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus essentielles, il en est dont l'excès a des inconvéniens sensibles; il faut y mettre une mesure & cette mesure juste est en quelque façon, la vertu des vertus. (*Article de M. Watelet*)

PUR (adj.) PURETÉ (subst. fem.) La *pureté* se rapporte au dessin: c'est une qualité supérieure à la correction. L'absence de fautes constitue celle-ci; mais la *pureté* suppose l'élégance & la beauté. L'antique est *pur*; on n'oseroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuser d'incorrection.

PYRAMIDE (subst. fem.) Ce mot est dérivé du Grec πῦρ, qui signifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *py-*

ramides d'Egypte; leur bâse large & leur sommet aigu représentent assez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'est à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les règles classiques de la peinture assujettissent à cette même figure la composition des tableaux d'histoire, soit dans son ensemble, soit dans chaque grouppe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de bâse que de pointe; on prononce que la forme droite ou circulaire feroit un effet monstrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut aussi condamner, comme des tableaux monstrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, un grand nombre de ceux du Poussin, & surtout ses fameux tableaux des sacremens.

La célèbre peinture antique de la nôce Aldobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pausanias & de Pline, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoresque. Aussi les grands partisans de toutes nos petites conventions n'hésitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux siècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparemment moins sublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des statuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la supériorité sur le Poussin & même sur Raphaël.

On a bien voulu dispenser de la figure *pyramidale* les compositions des peintres de bambochades & de sujets pris dans la vie commune. Il semble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait consenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même dispense aux peintres de vues & de paysages, parce que dans ces genres, il est trop rigoureusement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des *pyramides*. (L)

PYRAMIDER (*v. neutre.*) On dit, *cette composition, ce grouppe, pyramide bien*. On peut dire aussi. « Les peintres qui se sont fait » un nom depuis la dégénération de l'art, en» tendent bien mieux que les plus grands » maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore : « il seroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine » Coypel à faire *pyramider* leurs compositions». Et l'on pourroit ajouter : « si la règle de faire » *pyramider* les compositions pittoresques est » un des grands principes de l'art, il n'est » aucun maître qui mérite mieux d'être con» sulté que Coypel pour cette partie capitale; » & si l'on avoue qu'il est celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux » pratiqué cette partie si importante, on doit » convenir aussi qu'il est le plus grand maî» tre qui ait paru depuis la renaissance de » la peinture, & que surtout il est bien su» périeur à Raphaël & aux artistes contempo» rains de ce peintre célèbre ». (L)



Q Q

QUALITÉ (subst. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé si rebattu, qu'il en existe de spéciales pour chacun d'eux. On ne cesse cependant de répéter qu'il faut être né poëte, & qu'il faut être né peintre. Cette assertion charmante en vers est, dans le sens rigoureux, une idée fort déraisonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il est vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, sont devenus propres à diriger leurs semblables, à les instruire, & à mettre leurs passions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, sont nés les talens divers dont les espèces se sont modifiées selon les différentes circonstances des tems, des climats & des esprits qui s'en sont occupés. Ainsi, un homme né avec une imagination brillante, une ame sensible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poëte. Et si, à ces dons; il a joint une adresse de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poëte, cet homme a pu devenir statuaire ou peintre.

C'est la réunion de l'intelligence avec la disposition de la main, qui peut faire un artiste; c'est ce qui le caractérise & le distingue de l'orateur & du poete. Aussi cette définition doit-elle naturellement diviser tout ce que nous avons à dire sur les *qualités* que demandent les beaux-arts.

Avant que d'entrer dans les détails que nous méditons sur cette matière intéressante, il est bon de prouver, en peu de mots, que cette phrase (1), *il faut être né peintre*, est démentie par la marche lente & pénible de l'*art*, & par la barbarie & le peu d'effet de ses premiers essais.

Cette expression hardie seroit encore plus applicable à la poésie & à l'éloquence; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laissoit dans les discours, & les poésies des hommes qui s'en sont d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une supériorité marquée, & produire des impressions victorieuses au sein des premières sociétés.

Quant à l'art, il n'est pas possible d'adopter le fait avancé par Platon (1) : savoir, *qu'il se voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de sculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit.* Tant de vérités démentent cette assertion, sans parler des preuves non-récusables que nous en fournissent les bronzes égyptiens que l'on possède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (2).

Le vrai, c'est que l'*art* n'a pu se montrer avantageusement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts rassemblés de l'industrie humaine; efforts soutenus pendant une suite de siécles. La peinture & la sculpture, portées au genre sublime, sont plus loin de toutes les dispositions que l'homme peut apporter pour l'imitation, que les dons naturels pour la parole, ne sont éloignés des talens perfectionnés du poëte & de l'orateur.

Les nations les plus sauvages ont eu leurs chantres, leurs législateurs & leurs prophètes; & quelquefois sans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & souvent du hasard, n'a pu se répandre & croître en force & en beauté, sans avoir été perfectionné par des générations successives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner ? Pour montrer des objets palpables, & les choisir avec une déli-

(1) Watelet, poëme sur la peinture.

(1) Plat. Loix, l. 2.

(2) Voyez ce qui est dit sur les obstacles qui s'opposoient aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, sous le titre : *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, sous le titre : *Sculpture chez les Egyptiens*. Il faut distinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous restent, ceux qui ont été faits sous la domination des rois Grecs, successeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le passage du philosophe peut aider à faire cette distinction. La loi d'Egypte qui défendoit aux artistes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, suivant les règles de la saine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Egypte, qui avoit pu y comparer avec les gens du pays les ouvrages qui passoient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui se faisoient sous ses yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient se permettre les modernes, & suffit pour leur interdire ces conjectures. On peut seulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Egypte, & regarder ce terme comme l'expression d'une antiquité très-reculée. (*Note du Rédacteur.*)

esteffe qui les rende propres à charmer, nous devons rassembler tant de *qualités* ! O hommes, ô artistes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complette ne peut se rencontrer dans le même individu. Ainsi, ne blâmez pas si aigrement les défauts sans nombre des meilleures productions des arts; & ne vous découragez pas, parce que vous sentez une impossibilité physique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis; une mémoire sûre & présente, avec la crainte continuelle de se former d'après le sentiment particulier des autres artistes; une grande adresse de main, avec la défiance d'opérer plus par elle que par ses yeux & par son ame : telles sont les premières *qualités*, pour ainsi dire incompatibles, que l'artiste, pour être parfait, devroit pourtant rassembler.

La plus heureuse facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de solide, si la plus saine raison ne dispose, n'arrange, n'exécute. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus précise des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages insipides, si le génie ne les a pas d'abord enfantés.

..........*Invente, tu vivras.* (1)

Il est une *qualité* distincte du jugement & de l'imagination : c'est la sensibilité de l'ame. Elle seule fait parler les figures; elle seule décèle les passions que l'artiste a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du spectateur. O le Sueur, Raphaël, Zampieri, Puget, vous étiez nés avec cette sensibilité précieuse : & n'eussiez-vous possédé ni raisonnement, ni invention, je crois, quand je vois vos ouvrages, que vous eussiez produit des chefs d'œuvre par cet art adorable de faire passer involontairement votre ame sur la toile ou sur le marbre !

Lorsqu'à une imagination fertile, il se joint un caractère nerveux, noble & fier; lorsqu'avec un sentiment vif & perçant, qui pénétre l'ame des objets les plus sublimes, & de leurs aspects les plus éclatans, on posséde encore le courage propre au travail le plus persévérant; alors, c'est un aigle qui voit, s'élance & atteint toutes les distances. Tels furent les dons qu'a rassemblés le divin Michel-Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui, étoit rarement tempéré par la sage réflexion avec laquelle on calcule la précision des formes, des caractères, des couleurs, des effets, & par laquelle on peut jouir à longs traits des passions qui se lisent sous les formes de tous les êtres qui respirent.

Cet esprit d'examen propre à détailler la force, la beauté, la grandeur, après avoir établi ce qui doit former un scrupuleux ensemble; cet esprit, dis-je, est surtout de l'essence de la sculpture : parce que cette maîtresse des beaux-arts doit tout voir, tout calculer, tout montrer, & qu'elle n'a point d'illusion à produire. La Flore, l'Hercule, l'Antinoüs ne sont pas des ouvrages de feu & d'imagination; ce sont des chefs-d'œuvre de raison, de science, de goût & de sentiment. Le Gladiateur, le Laocoon, l'Apollon sont des productions du génie; c'est-à-dire de l'alliance du talent d'inventer, & de celui de rendre. La famille de Darius de le Brun, les meilleures productions du Poussin, & presque toutes celles de Raphael offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art soit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au dégré qui est connu, que par l'assemblage des découvertes accumulées de siècle en siècle. Aussi les grands artistes qui ont paru à la renaissance des arts, n'ont pu obtenir aussi promptement le haut dégré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les statues des Grecs & des Romains.

Mais ces artistes les ont étudiées de telle sorte, que sans en être les copistes serviles, ils y ont puisé les principes du beau, pour l'adapter ensuite au caractère de génie, & aux diverses *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainsi qu'un artiste devoit user de sa mémoire & des exemples de ses maîtres & de ses prédécesseurs, les oubliant en quelque sorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opère pas avec un sentiment qui lui est propre, & qui se traîne toujours sur les traces d'un guide pour marcher dans la foule des beaux-arts.

En recommandant aux artistes de ne jamais contrarier leurs *qualités* personnelles, qu'on n'en infère pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des statues antiques, comme l'ont fait plusieurs artistes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous pensons, au contraire, que le peintre d'histoire, & surtout le statuaire, ne peuvent mériter des couronnes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la *règle*; récompense que s'attribue si fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « *Je* » *me flatte*, dit-il, que ceux qui ont bien » étudié Homère, ne peuvent, sans injus- » tice, me refuser une couronne d'or.

(1) Le Mierre, poëm. *La peinture.*

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots* PINCEAU, INSTRUCTION, FAIT.) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du savoir & de la sagacité avec lesquels nous saisissons les finesses & les ensembles; mais c'est une esclave qui ne doit qu'obéir; c'est une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuse: mais si cette meule agit seule, si le grain s'échappe & manque à son mouvement, elle ne produit alors qu'un grès méprisable.

Heureuse l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adresse exclusive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne servira qu'au savoir & à la pensée! Heureux aussi sont ceux qui, sans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent soumise à leur esprit! C'est par cette *qualité* que le Corrége, Velasquez, Ribera, Schidone, Salvator-Rose, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus constante admiration.

Telle est la première classe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas! elles deviendront presque nulles, si elles ne sont pas secondées par la santé. Nous savons que la force du corps est utile à tous; mais l'orateur & le poëte en sentent moins le besoin que le statuaire & le peintre. « J'écris sur la peinture, disoit Lairesse » devenu aveugle, parce que je me trouve » réduit à chercher les moyens d'occuper » utilement mon esprit ». (1) Scarron, & beaucoup d'autres ont pu se livrer aux lettres malgré leur foiblesse ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans sublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux: c'est qu'il leur étoit inutile d'unir le méchanisme par lequel les artistes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité est commune à tous les hommes occupés de remuer les sens, & de flatter l'imagination.

Il y a des esprits qui, par une vigueur naturelle, & par le seul amour de l'art, peuvent s'élever à un grand degré d'excellence. C'est ainsi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leurs génies, & par leur passion pour l'art. Il en est d'autres qui ont besoin du stimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'est alors une belle *qualité* que d'en être susceptible. Raphaël n'auroit peut-être jamais résisté à cet attrait puissant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre qu'il avoit prise chez Pierre de *Pérouse*, si l'ambition d'égaler Michel-Ange ne l'eût animé au point de se surpasser lui-même.

L'émulation soutient le courage dans les difficultés qui se rencontrent, pour acquérir le savoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'est au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même succomberoit, sans une noble ambition qui seule peut s'opposer au dégoût qu'inspireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeunesse.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiste, la patience vient ici se ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une statue tant de faces, qu'il est difficile de les étudier, de les parcourir tous, sans que le feu nécessaire pour les détails & pour l'ensemble n'en soit quelquefois ralenti.

Ainsi, que les hommes qui seront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaisirs, qui n'auront qu'une fougue excessive & continue, ou un jugement aride, de la maladresse, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle est la marche de la nature, que les avantages naissent du sein même des imperfections, quand elles ne sont pas toutes réunies dans le même sujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppose à la haute excellence de l'*art*, ce sont aussi les *qualités* isolées & fortement prononcées dans l'ame des artistes, qui ont produit les talens divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite saillant s'est rencontré souvent dans les excès: au lieu que les grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'eussent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont aussi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards sur les productions de ce genre.

La galerie de Dusseldorff (1) présente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'ame la plus tranquille, la plus froide raison, l'œil le plus subtil, & le méchanisme le plus soigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis sujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netscher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huysum offrent les talens des fidèles copistes

(1) Le grand livre des peintres, par Lairesse, trad. par M. Jansen, chez Moutard. 1787.

(1) Voyez la *gallerie electorale*. Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

de

de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont presque seuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Bassano, de Tintoret, de Jordaens, du Joseph Parrocel : la touche vive & résolue de Caravage, de Salvator-Rosa, sont, comme les bouillantes compositions de Rubens, de Paul Véronese, de Jules Romain, l'effet d'imaginations tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la sévérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expression spéciale à chaque sujet, n'ont pu les arrêter un instant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'esprit, & la scrupuleuse raison ont imprimé une sagesse, un intérêt & une vérité exprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Poussin, & surtout dans ceux du Dominiquin, qui font peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittoresques.

En variant ainsi les talens, les diverses *qualités* satisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite exclusif. Par exemple, pour les esprits vifs & les sens faciles à émouvoir, les sujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafosse ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens seront recherchés par des ames tranquilles & par des yeux observateurs. Les fantaisies, les idées presque bizarres des Tintoret & des Tiépolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût distinctif, que dédaigne souvent, & mal à propos, le peintre raisonneur; mais qu'il feroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoresques, la liberté heureuse par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont aussi étendu les bornes & les jouissances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Pline, les artistes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expression des caractères, il n'en existoit plus dans l'art. Ainsi, Michel-Ange, Puget, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puissance excessive des formes; le second, au sentiment & au plaisir de rendre toutes leurs inflexions, & le troisième à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette suite infinie de tous les plaisirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoissons guère dans la sculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'est le genre vraiment sublime; mais tous les artistes qui n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la précision, au grand, & au sentiment qui seuls peuvent y conduire, étoient des hommes absolument nuls pour l'art : d'où a dû résulter que les ouvrages des artistes inférieurs de l'antiquité ont été au dessous de ceux des modernes, qui ne se bornant pas au seul mérite de la correction, lorsqu'ils n'y sont pas portés par leurs dispositions, ont su se frayer une nouvelle route, & intéresser par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réussi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le style antique, il existe cependant des beautés dans l'art qui en sont distinctes, d'autres qui sont même incompatibles avec elle. Telles sont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrant, de Ribera, de Cano, & de Velasquez; telles sont la souplesse, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles sont enfin les graces *de Murillo*, du Parmesan & du Corrège. Qui donc oseroit conseiller une résistance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces? Qui seroit assez froid pour n'en pas sentir tout le prix, & n'en pas gouter tous les charmes?

Il y a plus : *l'art* n'est plus animé, si ces dons inspirés en sont tout à fait exclus. *Ce n'est pas assez*, dit Horace, *d'être pur dans son style, il faut encore s'y rendre aimable.*

Non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto.
Art. Poët.

C'est pour donner cette leçon, sans doute, qu'un statuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apollon. *Disc. sur les antiq. étrusques, par M. d'Hancarville.*

Avouons cependant que le succès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a souvent été fatal pour leur siècle, parce que bien des artistes ont voulu suivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles systhématiques & des adoptions exclusives qui ont détérioré le goût de *l'art*. Ensuite est survenu l'établissement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduisoient les *qualités* naturelles qui sont différentes en chaque individu. Les académies sont ordinairement dominées par une puissance qui violente les goûts, contrarie les penchans, & empêche de rien produire qui ait la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, sont parmi nous (1) assez courageux pour tenter de s'affranchir de cette servitude; mais leurs efforts seront sans fruits, si les académies ne sont tellement réformées qu'il n'y existe plus de pouvoir concentré & permanent, & si tous

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1790.

les esprits vaguant à leur gré & suivant leurs *qualités* diverses, n'ont pas l'espérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, sans crainte des cabales qui s'élèvent contre les styles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience d'exécution dont nous avons parlé plus haut, est encore différente de ce courage persévérant, utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoissances utiles aux arts, & on conviendra que la constance que demande leur recherche, sembleroit incompatible avec le feu d'imagination sans lequel il n'y a point de grands hommes, si les Virgile, les Bossuet, les Raphaël, & les grands statuaires antiques & modernes, n'en manifestoient l'admirable réunion.

» Ce n'est pas assez, disoit Platon, de sçavoir seulement l'art qu'on exerce, il faut » encore connoître tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoissances qui tiennent aux arts de peindre & de sculpter; mais on nous trouveroit surement ici diffus & exagérés, si nous rapportions en entier leurs sentimens. *Le Chevalier Marino* (2) veut par exemple, que les artistes connoissent l'astronomie, la cosmographie, la théologie &c.

Il est bon en effet de ne pas être ignorant dans ces sciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoissance est d'une nécessité absolue pour *l'art*.

La perspective, qui ne peut se bien apprendre sans quelques leçons préliminaires de géometrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indispensable. Le peintre & le statuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, sans faire juger de la diminution perspective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande précision. Envain compteroit-on sur l'habitude de copier la nature, sur la justesse de l'œil; il faut connoître parfaitement la science exacte de la perspective pour obtenir la saillie ou l'enfoncement de tout ce qui est représenté sur une superficie plane.

On sait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muscles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiste occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoissance, comment pourroit-on lire ce que nous cache la peau, & comment exprimeroit-on les impressions que les actions diverses produisent sur toutes les parties du corps? Ce ne seroit pas encore assez que de se borner à la connoissance de l'ostéologie, & de la myologie : il faut sçavoir la place des assemblages, des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où se logent les pelotons de graisse; afin de ne pas laisser appercevoir mal-à-propos les impressions des muscles & des os. Ce seroit un contresens qui rendroit la science elle-même ridicule. C'est ainsi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui est nécessaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à son gré les sexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'est que par les légères ou les fortes impressions des os, par la fermeté, la mollesse, la sécheresse, l'appauvrissement des muscles exprimés avec une justesse relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne seroit pas suffisant pour l'artiste de connoître l'architecture des Etrusques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats, il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs constructions navales & militaires.

Pour se mettre en état de choisir des sujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choisis pour d'autres, les artistes doivent parcourir les histoires sacrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puiser la connoissance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des instrumens propres aux autels, de ceux qui servent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient ils présenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la description nous a été transmise, & celle des usages des nations qui les ont habités?

Ce n'est pas seulement dans les livres que le peintre doit étudier l'histoire, c'est aussi sur les monumens de l'antiquité : bas-reliefs, meubles, vases, médailles, enfin tout ce qui a été découvert, doit servir à l'artiste non seulement pour acquérir les connoissances des détails obmis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les historiens auront dit, d'après l'inspection des fragmens an-

(1) Jon.
(2) *Dicer ie sacre.* Volume primo.

tiques. Car qui pourroit mieux qu'un artiste éclairé juger sans inscription, des styles des artistes de l'antiquité & par conséquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothéques d'estampes feront un objet de recherche pour les statuaires & les peintres, & là il feront leur choix entre les mensonges & les vérités gravées.

Ce sera dans ces diverses sources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières sur les hiéroglyphes, l'iconologie, & par conséquent sur les moyens de traiter les emblêmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient représenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les sortes qui existent dans les différents climats, s'ils n'avoient une connoissance profonde des proportions, des situations, des formes, des couleurs, des substances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaisseaux sera une étude particulière pour ceux qui seront chargés de peindre des combats de mer, ou même de simples marines; comme celle de la tactique sera utile à ceux qui veulent peindre nos batailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la composition des couleurs, autrement il en feroit un emploi inconsidéré qui les rendroit destructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il est traité de cette matière. Il est intitulé: *traité de la peinture au pastel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Defer de Maisonneuve.* 1788.

Le peintre connoîtra aussi les branches de la physique qui traitent de la lumière, de ses effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui servent de modèles.

La partie de la philosophie qui nous éclaire sur les dons de l'homme & sur l'abus qu'il en fait, doit être du ressort de tout artiste occupé d'exprimer les passions. Alors reportant sans cesse sur le spectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquise dans cette importante matière, il épiera toutes les occasions de découvrir les moyens par lesquels les agitations de l'ame se lisent sur les traits du visage, & sur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiste, qui muni d'un savoir indépendant de celui qui le constitue statuaire ou peintre, fait l'appliquer à toutes les parties de sa profession, & qui bien nourri des manières diverses de ses prédécesseurs, choisir entr'elles celles qui conviennent aux sujets qu'il se propose de traiter. Cette méthode d'approprier ainsi à son sentiment naturel les connoissances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande fléxibilité d'esprit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en pliant ainsi son talent aux différents genres, qu'il se garde bien d'imiter en esclave. Il lui suffira de se rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véronèse ont traité les sujets d'apparat & de magnificence: leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils subordonnoient la multitude des objets de leur savante composition: ce que nous disons ici d'un seul genre de composition est applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la sculpture sur lesquelles les statues & les autres productions célèbres peuvent être consultées.

Mais c'est par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropria ion des pensées d'autrui que le peintre doit profiter des talens du peintre. Être copiste & servile imitateur est un défaut dans des professions qui doivent se distinguer par les productions du génie. Mais la sagacité à saisir les exemples du bien, & la complaisance à recevoir des conseils sont des *qualités* exquises.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artistes en useront avec une modération d'esprit qu'un jugement sain accompagne toujours. Par la *qualité* de savoir se modérer même dans l'ambition du succès, l'ouvrage de l'homme savant acquert plus de perfection. Le premier avantage de cette *qualité* est de savoir s'arrêter à temps. Le mérite dont se vantoit Appelles (1), & qui eût été désirable dans Protogène, que le premier avouoit être d'ailleurs son égal, étoit de ne pas s'épuiser dans son ouvrage & de ne le pas fatiguer par des efforts trop prolongés.

Mais où la modération est importante, c'est dans le sage emploi de tout ce qu'on sait. De l'abondance excessive des figures, il ne résulte que des tableaux stériles, & une richesse déplacée est le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous sommes fâchés de pouvoir reprocher à Gérard Lairesse, d'avoir placé un fastueux buffet, garni de vaisselle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte Famille.

C'est par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes jusqu'à l'illusion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui sont l'objet principal de leurs tableaux; cet objet y est traité comme un accessoire, en vain

(1) Pline, l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet, tom. I. édit de 1789.

on vante la vérité des velours & des satins, si le sujet qui en est habillé ne me représente qu'une figure de carton enluminée. C'est alors que l'admiration des ignorants mortifieroit une artiste qui auroit un peu reflechi sur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefevre, de Rembrant, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils sentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complettement illusoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illusion de la nature même, ainsi qu'il leur eût été facile de le faire; puisque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoissons presque par tout la nécessité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé souvent par un homme de notre dernière école a qui il en échappoit quelquefois de bons : c'étoit M. *Dumont*, le *Romain*. « La peinture, disoit il, est un continuel raisonnement ».

Il n'est pas moins important aux artistes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang distingué dans la société, d'être instruits de la morale. Cette science est sur-tout nécessaire à ceux qui se chargent de diriger les études des jeunes gens destinés à leur succéder. Pour transmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les posséder soi même. Eh ! quel sera le mérite d'un maître, si d'abord il ne fait pas donner des idées fort élevées de sa profession en inspirant une noble fierté à ses élèves? il faut qu'il les premunisse contre les effets d'une basse jalousie, & d'un esprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un succès qui tourne toujours à l'avantage public, est peu fait pour en mériter; celui qui n'a que le but de se procurer de l'argent, travaille sans soin, sans faire les dépenses indispensables pour la réussite & avec une précipitation rarement heureuse : avec des passions basses, on ne peut guères enfanter que des productions triviales.

C'est en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'est en traitant l'art avec la plus noble distinction, que les Grecs ont donné tant de lustre, & une si grande renommée au petit espace qu'ils occupèrent sur le globe.

Les préceptes de pureté & de noblesse de sentimens, si utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainsi craignons de confier l'instruction de nos enfans à des artistes cupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de connoissances, qu'il ne voyent rien au-delà d'un adroit méchanisme auquel se borne tout leur savoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie sans pratique, comme un savoir inutile dans un artiste : Piétro Testa a peint la théorie comme une beauté céleste dont les bras sont liés; mais aussi ce peintre ingénieux a représenté la pratique sans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empressée de courir au hasard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la science, qui seules peuvent faire marcher avec certitude dans les sentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artistes en général, nous allons dire un mot de celles qui sont spécialement utiles aux graveurs; si nous avons interrompu l'ensemble de cet article, c'est qu'il nous a semblé que nous devions placer quelques traits sur l'instruction : car on conviendra que c'est manquer à une tâche essentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait saisir avec justesse & qui nous rend propres les productions dont nous ne sommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorsque nous comparons ici l'artiste qui fait passer sur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans sa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les considerons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le genie d'autrui. Le graveur est infiniment plus original que le traducteur, en ce que celui-ci use, dans un idiôme different, du même art de la parole par lequel son original s'est fait entendre. Ainsi la grammaire, l'eloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux sont des moyens qui leur sont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui est tout-à-fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes : ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un resultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles

de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la sculpture & de la peinture, en n'en supposant de réelle que pour la partie du mécanisme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoiblissement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres sont produits par la finesse ou par la grosseur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail sur le cuivre. Au lieu que l'emploi seul du brun ou de clair, rempl ssent ce but dans les dessins & les tableaux: le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette est chargée; le graveur ne peut les exprimer d'une manière spéciale; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaison bien réfléchie des diverses natures de son travail. C'est par une suite de tailles disposées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en form r des losanges ou des quarrés plus ou moins parfaits, qu'il varie les caractères des substances dans les estampes que produit son art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon est le résultat d'un mécanisme fort simple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériser la surface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués: tels sont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la disposition variée des traits que forment son burin, la largeur, la finesse & la fermeté de ces mêmes traits, le mélange raisonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'association des diverses manières de graver soit au burin, soit à l'eau-forte, soit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par lesquelles on parvient à l'art de bien dessiner, justesse d'organe, justesse de raison & le plus vif sentiment pour en exprimer le résultat dans son ouvrage & le rendre intéressant à ceux qui le considèrent. Mais le dessin du graveur doit être porté à ce point de précision qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il soit capable de se soumettre à celui des peintres différents dont il multiplie les productions. Ainsi le graveur doit montrer en raison, en justesse & en constance, tout ce qu'on est en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici sur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artistes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & spirituelle, ont su enrichir les portefeuilles des amateurs de leurs fécondes compositions. Tels sont Tempesta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silvestre, Leclerc, &c. les estampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du simple dessinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui constitue essentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & transmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions distinguées que la sculpture & la peinture ont enfantées. C'est ce talent que les Goltzius, les Bolswert, les Pontius, les Vorstermen, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu si utile & si précieux à toutes les sciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoissent, les aiment & les cultivent.

Article de M. Robin.

RACCORDER (v. a.) On sent aisément sans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, soit lorsqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'est-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, soit lorsqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'observe, il l'embrasse, le voit plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'est pas le sien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *romps* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces soins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas! un raccommodeur de tableaux, & le moindre brocanteur en fait autant aujourd'hui sur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à son gré, sans témoin, sans connoissance, & sans redouter aucun juge qui punisse cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, est un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une destruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient destinés; car en supposant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois-je) de la pureté & de la délicatesse d'intention, il *raccorde* en effet les tons desaccordés; mais plus il les rend justes pour le moment, plus il est certain qu'en peu de tems ils le seront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature physique des couleurs occasionne immanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, est à peu-près commun à toutes les teintes, qui prennent ensemble plus de *ton*; mais le *raccord* fait sur un ouvrage ancien éprouve le sort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reste du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le ton qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il ? On a recours à un autre médecin qui, à son tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique aussi peu certain que le premier; mais altère de nouveau l'ouvrage, soit en ôtant le *repeint*, soit en faisant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Supposons, pour dernier malheur & pour suivre ma comparaison, qu'au lieu de s'adresser à un médecin, on remette le malade à un charlatan : il excorie sans pitié, repeint sans connoissance, gâte sans remord, & répand au hazard des couches de vernis sur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tourmentant, il a conduit à la décrépitude.

Laissons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laissons le poëte & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui sont livrés à la discrétion, ou plutôt à l'indiscrétion des *raccordeurs* de profession, c'est-à-dire, aux artisans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, soit par le tems, soit par les accidens, est devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés industrieux, & bientôt après malheureusement il est devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux se sont multipliés en proportion des amateurs. Cela est naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaison qui n'est pas aussi noble que le sujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'est par la même raison qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes; mais ce qui pourroit faire tolérer cette comparaison, c'est qu'elle a une suite vraiment remarquable; car de même qu'il a paru, sur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *fraters*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (*Article de M. Watelet.*)

RACCOURCI (subst. masc) Le *raccourci* est formé par un objet qui se présente à l'œil de face & longitudinalement, en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il se présentoit transversalement. La plupart des personnes étrangères à l'art du dessin, croyent que les *raccourcis* sont de fausses conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis* dans la nature. Il est aisé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles

ne se sont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles posent une règle de dix-huit pouces sur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement sur cette règle un pied de roi : qu'elles s'inclinent ensuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles se relèvent ensuite doucement : elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à mesure qu'elles se releveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens *raccourcis* gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en se plaçant de côté, à peu-près comme lorsque l'on fait des armes, ensorte que le poignet soit le plus voisin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baissé, & vu par conséquent dans toute sa longueur, il descendroit jusqu'à la moitié de la cuisse; elles voyent donc ce bras en *raccourci*, c'est-à-dire, dans un espace beaucoup plus court que sa longueur réelle.

Un homme couché, si on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce soit la plante des pieds qui se présente la première à l'œil, est vu en *raccourci*. Ce n'est donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre représente des objets en *raccourci*.

Il lui est même impossible de les éviter entiérement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en *raccourci*. Dans une figure de bout, le pied qui se présente par la pointe au spectateur, est vu en *raccourci*. La perspective donne à l'artiste les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entiérement sur cette science.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs *raccourcis*, les peintres ne doivent se permettre que des *raccourcis* modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté : ils n'admettront alors que ceux qui sont inévitables. Ils pourront être moins réservés à cet égard dans les figures subordonnées. Le genre austère est moins ennemi des *raccourcis* que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artistes qui cherchent à prodiguer les *raccourcis*, pour montrer leur science. Les efforts de la science ne sont appréciés que par les savans; les ouvrages de l'art doivent satisfaire les savans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaisir aux personnes qui ne sont pas initiées dans la science de l'art, parce que ce genre exige les plus savans *raccourcis*. Les figures qui plaisent le plus, dans ces sortes d'ouvrages, sont celles qui volent transversalement, parce qu'elles sont plus développées. Il n'est point au-dessous de l'artiste de consulter les sensations des personnes qui n'ont que le goût naturel; elles forment le grand nombre de ses juges. (L.)

RAGOUT (subst. masc.) Il est, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les atteliers, sont adoptés par les artistes, & par ceux qui parlent de l'art, & qui lui deviennent plus ou moins généralement consacrés. Plusieurs de ces mots ont été créés par une sorte d'inspiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expressions, par conséquent, doivent être plus ou moins choisies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou basses.

Le mot *ragoût* peut être regardé comme de cette dernière classe. Il signifie quelque chose de piquant. On voit par-là que le sens figuré a un rapport très juste avec le sens propre.

On dit donc, mais plus particuliérement dans les atteliers, *il y a du ragoût dans ce tableau, dans ce dessin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit aussi, & cette manière de parler semble blesser moins la délicatesse, *cette tête est ragoutante, ce petit tableau est ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expression du style familier, mais qui, à l'aide d'un souris de plaisanterie ou d'un air de gaîté, trouve quelquefois grace auprès de ceux qui parlent un langage plus soutenu. (*Article de M. WATELET.*)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution : c'est une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut aussi modeler avec *ragoût*. Le *ragoût* est une sorte de badinage; il témoigne la facilité de l'artiste qui est capable de se jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a toujours une sorte de mollesse qui peut être heureuse dans certains genres, mais qui est fort déplacée dans tous ceux qui supposent de la grandeur, & qui ont besoin de fermeté. Ce qui a, dans la nature, une apparence de mollesse, peut se prêter au *ragoût*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être méprisée, mais il ne faut l'estimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne se doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragoût*, & il n'en est pas moins estimable : les Carraches ont peint quelquefois avec *ragoût*, &

ils en font plus aimables. Le *ragoût* est du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les ressources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL subst. masc.) RAPPELLER (v act.) Lorsque dans un tableau, on s'occupe des effets de la lumière & des ombres, il est bon de ne pas se borner à y faire voir une seule masse lumineuse, opposée à une seule masse ombrée. On sent qu'une telle pratique rendroit une composition froide & de petit intérêt. Il faut user du principe indiqué par la nature, en observant 1°. une grande masse lumineuse principale, sous laquelle se placent aussi les figures principales; & 2°. en rappellant la lumière comme par échos, sur des figures ou objets épisodiques ou accessoires, mais d'une manière moins vive, moins large que sur la principale masse. Dans une vaste composition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés sur les grouppes intéressans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière sont écrits dans les compositions des peintres qui ont connu le pittoresque, & les effets du clair-obscur. Ainsi les Bassano, le Tintoret, Paul Véronèse, Solimeni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & son école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, sont des artistes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière: là on verra toujours cette subordination à la masse principale; on verra que ces *rappels* ne sont jamais placés vis à-vis des autres lumières, soit en ligne horisontale, soit dans le sens perpendiculaire; on y observera que ces *rappels* sont quelquefois placés sur les parties essentielles du fonds, quelquefois sur les terreins, ou planchers, suivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compositions. Ces *échos* ou *rappels* servent encore à détacher certaines figures de devant de la scène: mais, quelqu'en soit l'emploi, ils donnent de l'espace & de l'enfoncement à la scène, & égayent l'œil du spectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expression de la scène. Ainsi dans les sujets de nuit, ou dans ceux qui seront susceptibles de *mystère*, les *rappels* seront rares, de petite valeur, & fort éloignés de la principale lumière.

Le Corrège dans son fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expression sur ce sujet mystérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière: la lumière est toute entière sur la Vierge & l'enfant Jésus, & par-là le spectateur est forcé de s'y attacher sans distraction. Mais ces objets sont rendus avec tant de charmes, & présentent tant de beautés, qu'on seroit fâché d'être détourné un instant d'un spectacle si respectable, & que l'art a rendu si précieux: ajoutons qu'un effet de ce genre est fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jésus, est la suite d'une pensée poëtique & produit un effet divin & surnaturel. En général les effets d'une lumière sans *rappel*, ne peuvent avoir lieu que dans des scènes fort circonscrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obscur, dans lesquels ils ne paroissent pas avoir eu de grandes connoissances: cependant le Saint-Pierre délivré de la prison, par Raphaël, au Vatican, n'est pas dénué de ce mérite, & montre que ce grand homme a été au moins entraîné par son sujet à y *rappeller* la lumière dans les masses ombrées.

(*Article de M.* Robin).

RAPPORT *mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres*. L'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les masses, consiste à associer au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à dire plus étendue que ce premier ton ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque; dans les autres endroits, elles seront menagées relativement au ton &c à la nature des masses, ensorte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Quel doit être le *rapport* mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en trois degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce systême, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumière & de couleur à la masse principale, il faut l'environner

(1) Voyez le mot *fond*, *plan*, &c.

tonner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en sus de celles qu'on a données à la lumière & leur associer douze portions d'obscur; c'est-à-dire, le double de ce que comporte la masse dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes, suivant la nature des circonstances, suivant la suggestion du génie, & les conseils de l'intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être susceptible.

Les Tableaux de Rubens, & ceux de plusieurs grands maîtres qui se sont distingués dans la partie du coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont sans doute pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas constamment pratiqué, si les succès & une expérience consommée ne les y avoient confirmés.

On peut suivre une autre marche dans les tableaux représentant des sujets qui se passent en plaine campagne, si l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obscurs & des tons sourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la masse des demi-teintes & des nuances rompues soit aussi large & aussi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur ensemble. Dans le grand jour, où le soleil répand partout ses rayons, les ombres sont la plupart reflétées, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles sont conséquemment d'un volume très-considérable, puisqu'elles se confondent avec les demi-teintes réelles, qui sont les lumières secondes. Il ne reste donc, pour recevoir les plus grands bruns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne sauroient parvenir ni être apperçus.

Les principes changent à l'égard des sujets qui se passent la nuit, & qui sont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes sont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-ensemble d'une scène nocturne, est un obstacle à la bien rendre. Il est vrai qu'on a la ressource de modéler le sujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que plusieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiste à portée d'en rendre la vérité: mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoissance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces secours, il ne sauroit représenter un trait d'histoire arrivé pendant la nuit avec cette illusion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le spectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle est ordinairement plus voisine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainsi éclairé doit être sourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obscurité matte de la nuit. Il ne sauroit y avoir des transparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumière frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui est propre, & produire des ombres dont la vivacité soit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuses auront le plus vif éclat; les travaux, les détails y seront prononcés; mais ils seront à peine sensibles dans les parties de demi-teinte, & ne seront point du tout apperçus dans les masses d'obscur.

Nous avons déja remarqué que, dans les sujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque sorte, les ombres, les masses de demi-teintes devoient être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies: par la raison du contraire, dans la représentation des sujets de nuit, les ombres ne doivent pas seulement être plus étendues que les lumières & les demi-teintes comprises ensemble; mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, si elles pouvoient être sensiblement apperçues. De sorte que si, dans les sujets éclairés du jour naturel, on oppose ordinairement à six degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre; dans les sujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obscur les neuf degrés de demi-teintes, & conséquemment opposer vingt-un degrés d'ombre aux six degrés de lumière. Plus on se rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en résultera sera vif & séduisant.

Au reste, il n'importe que ces diverses proportions soient ménagées par la combinaison du clair-obscur, ou par la valeur des couleurs propres & locales: il suffit qu'elles soient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue considérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus, & les obscurs trop tristes, si les premiers n'étoient rappellés par des échos qui les soutiennent, & si les seconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci servent à réveiller les grouppes; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le sien. Il est important de ne pas l'oublier: ces échos & ces

réveillons, qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour concourir avec succès à la parfaire imitation de l'obscurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus sourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit: elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'opposition des objets qui leur feront associés. Ce volume & ce contraste seront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps seront peints d'une manière moins arrondie; les formes en seront prononcées plus quarrément; les masses plus uniformes de ton, y seront traitées d'un pinceau moins recherché; les diverses modifications, les finesses de la nature, les variétés des travaux, les richesses de détail seront perdues dans la masse: au lieu que, dans les sujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuses beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complette. (*Article extrait du traité de peinture de* DANDRÉ BARDON.

R E

RECHERCHER, RECHERCHÉ (v. act.) *Rechercher* a plusieurs sens dans notre langue.

On dit, *un homme recherché*, & ce mot alors exprime la désapprobation d'un trop grand soin, soit dans le maintien, soit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage *recherché* se dit aussi dans le même sens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du style? on diroit presqu'aussi volontiers *maniéré*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & sur tout *rechercher*, a un sens qui lui est propre. Le maître dit à son élève : « jeune » homme incorrect, *recherchez* mieux votre » trait » c'est-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raisons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différens arts, si l'on s'instruisoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'est pas au hazard que ces différences s'établissent quelquefois jusqu'à des contrariétés apparentes.

On dit aussi, les tableaux de ce maître, de cet artiste, sont *recherchés*, sont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs soins à se les procurer; mais alors ce n'est plus le langage de l'art qu'on parle; c'est la langue générale. (*Article de M.* WATELET).

RECHERCHER. C'est un devoir de l'artiste de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art; de *rechercher* les beaux exemples des artistes de la Grece & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expressions justes, de beaux tons &c.

Mais le participe *recherché* se prend ordinairement en mauvaise part : ainsi quand on dit qu'un artiste a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'est donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une bonne couleur, de beaux tons, & qu'il n'a que médiocrement réussi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laissant appercevoir la peine & la *recherche*, fait peu de plaisir. Il faut que le bien semble n'avoir pas été *cherché*, mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) *Réduire* un tableau, un dessin, une estampe, c'est, quand on en fait une copie, les transporter de leur proportion, dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on employe pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts, & il en sera traité dans le dictionnaire destiné à cette partie.

REFLET (subst. masc.) La lumière qui tombe sur un corps rejaillit sur le corps voisin privé par lui-même de lumière, & lui prête une clarté plus sourde que celle qu'il recevroit de la lumière directe; c'est ce réjaillissement qui se nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejaillit qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps, & elle porte, en rejaillissant, des parties de cette couleur sur le corps voisin. Il se fait alors sur ce dernier corps un mêlange de sa couleur propre, avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *refletée*. Ainsi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de sa couleur sur les chairs qu'elle avoisinent. Les femmes, sans avoir aucune connaissance de la théorie des *reflets*, n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer, & elles ont soin de choisir, pour leurs parures, les couleurs qui peuvent le mieux s'associer à leur teint. Le peintre doit avoir la même attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire sur les *reflets* des couleurs se rapporte à la partie du coloris. On

doit aussi, abstraction faite des couleurs, considérés les reflets par rapport au clair-obscur. C'est par eux que les parties ombrées ne sont pas entierement obscures. On peut aisément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer sur un globe ou sur une colonne, la lumiere, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'est-à dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumière qui jaillit des objets voisins, lumière toujours plus foible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois assez brillante, quand on la considere par comparaison avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être » arrondi sans le secours des *reflets*; c'est par » leur entremise qu'il prend le plus parfait re» lief. Ils ne contribuent pas moins à la légé» reté, à la vaguesse, à l'harmonie du tout» ensemble, qu'à l'effet, au saillant de tous » les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus » fuyantes & plus douces, les *reflets* en fa» vorisent la rondeur; ils forment l'accord » général en communiquant aux corps les ré» jaillissemens réciproques & des lumières » qu'il reçoivent, & des tons dont ils sont » colorés. Ces réjaillissemens qui portent une » nuance empruntée du sujet qui renvoye, » suivent la même marche qu'une balle qui, » en rebondissant, ouvre plus ou moins son » angle, suivant la force du bras qui la jette » & la nature du corps qui la repousse. Les » *reflets*, conséquemment, doivent être dif» ferens en force & en couleur, en propor» tion de la lumière qui les produit, & re» lativement à la nature de l'objet qui les » renvoye.

» De deux corps voisins, le plus brillant » & le plus lumineux prête ses nuances à » l'autre, sans en rien emprunter; telle la » clarté d'un flambeau communique sa lueur » rougeâtre au corps qu'elle éclaire, sans par» ticiper du ton du corps éclairé.

» Sans le secours des *reflets*, dit encore le » même artiste, on ne sauroit produire la ron» deur des corps ni éviter de répandre de la » dureté dans un tableau: les objets auroient » alors quelque chose do mat & de terne qui » déplaît même quand on le trouve dans la » nature, parce qu'alors, dénuée de graces, » elle paroît triste & lourde. L'art des *reflets* » n'étant autre chose que celui d'employer » avec succès les reverbérations & les couleurs » rompues que les autres corps empruntent les » uns des autres, il en naît le lumineux & » l'harmonie du tableau. Soit que les objets » se mirent réciproquement sur leurs surfaces, » soit qu'il se fasse entr'eux une communica» tion mutuelle des rayons du jour qu'ils se » réfléchissent, il en résulte l'accord & l'é» clat sans lesquels l'art ne sauroit parvenir » à l'illusion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on ne faisoit pas assez d'attention au jeu des lumières de *reflet* : » mais peut-être de» puis, ajoute-t-il, les a-t-on trop observées, ce » qui peut produire des tableaux foibles. C'est » même un des défauts à la mode; & nous » appercevons souvent, chez les jeunes gens » surtout, des *reflets* aussi brillans & aussi » beaux de couleur que les demi-teintes; c'est » une manière qu'ils prennent les uns des au» tres, & qu'ils appellent beauté de coloris: » mais cela ne se voit pas dans la nature, » & particuliérement lorsqu'elle est vue de la » distance qu'on suppose toujours à son ta» bleau. Toute lumière renvoyée par un objet » a perdu la plus grande partie de son éclat; » aussi elle ne peut produire des tons ni aussi » beaux, ni aussi lumineux que la lumière » directe ».

Cette théorie est vraie, & n'est pas contrariée par les ouvrages de Rubens, quoiqu'il ait donné aux *reflets* la plus grande clarté dont ils soient susceptibles. Il a porté au plus haut dégré la magie des ombres reflétées, largemement étendues, & contrastées avec les bruns les plus vigoureux.

REFLET des objets qui se mirent dans l'eau. Ce sujet sera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (subst. fem.) Rupture apparente que semble éprouver un objet en passant d'un milieu plus rare dans un autre plus dense, comme de l'air dans l'eau; car il n'y a que cette sorte de *réfraction* qui intéresse les peintres. Tout le monde a apperçu qu'un bâton parfaitement droit, que l'on plonge en partie dans l'eau, paroît se briser, & que si la partie qui reste hors de l'eau est perpendiculaire, celle qui est dans l'eau semble prendre une direction oblique.

» Lorsque nous regardons un bâton, une » pierre, ou quelqu'autre chose qui est ef» fectivement dans l'eau, dit Félibien, tous » ces corps paroissent à la vue autrement qu'ils » ne sont en effet. C'est ainsi que nous voyons » au fond d'un vase rempli d'eau, une pièce » de monnoie que nous ne pouvions voir au» paravant; que la jambe d'un homme qui n'est » qu'à moitié dans l'eau, nous paroît rompue » & plus grosse qu'elle ne l'est, & que ce » qui est au fond de l'eau nous paroît plus » proche. Mais si les corps paroissent plus gros » dans l'eau, les couleurs en même temps s'af» foiblissent & diminuent à la vue. Cependant » il faut avoir égard à la nature des eaux &

» à leur quantité ou profondeur : car si l'eau » est fort claire, comme celle des fontaines, » & qu'elle ne soit pas profonde, alors il est » certain que la grosseur dans les apparences » des corps qui sont dans l'eau, ne sera presque pas plus forte que si l'on voyoit ces » mêmes corps hors de l'eau, parce que la » densité ou épaisseur d'une eau très-claire, » quand il n'y a pas de profondeur, ne fait » guère plus de changement aux corps qui » en sont environnés, que la densité de l'air » au moins cette différence n'est pas sensible » à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'est frapper, sur des parties lumineuses, des touches plus lumineuses encore.

REHAUT (subst. masc.) Quoique la lumière s'étende largement sur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet sur lesquelles elle frappe avec encore plus de vivacité : ce sont les touches claires, par lesquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehauts*. C'est par la nécessité d'ajouter au piquant des clairs, que de grands coloristes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faisoient, pour ainsi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impression.

RELEVER (v. act.) Comme ce sont les parties lumineuses, qui donnent surtout du relief aux objets, on ne se sert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un dessin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, » ces lumières ont besoin d'être *relevés* : il » faut *relever* ces masses de lumière. On dit aussi, » un dessin *relevé* de blanc ». En parlant des masses obscures, on dit au contraire, *éteindre*, *assourdir*, *rendre sourdes*.

RENDRE (v. act.) La signification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laisse pas appercevoir au premier moment sa liaison avec le sens le plus ordinaire; mais elle est sensible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *restituer* : *rendre* lorsqu'il s'agit de dessiner, ou de peindre, signifie *représenter exactement*. On pourroit penser que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, est emprunté de l'effet du miroir, auquel il semble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui présente, dans l'intention qu'il les *rende* par la représentation.

Au reste, on doit penser que le sens figuré de ce mot a toujours rapport à une sorte de restitution.

En effet si l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il restitue exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien son rôle*, veut dire qu'il restitue comme il le doit, ce qui a été confié à sa mémoire & à son intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un instrument de musique qu'il *rend* un beau son, c'est-à-dire, le son dont l'art des dimensions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépositaire, ou si l'on parle de celui qui en fait usage, on entend qu'il *rend* le beau son qu'on exige de son habileté.

Par un sens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit aussi, *cet objet est rendu*; on veut dire qu'il est rendu par l'habileté de l'artiste aussi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiste peint, lorsqu'il imite, il se charge en quelque façon d'une dette; il contracte l'obligation de satisfaire les yeux, l'esprit & la raison de ceux à qui il destine ses ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à *rendre* ce qu'on exige d'eux!

(*Article de M. Watelet*.)

REPENTIR (subst. masc.) Ce terme est un de ceux qui, appliquables à l'art, ne sont employés cependant que par les peintres. Son usage est d'exprimer quelque changement visible qu'un auteur a fait dans son tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'est repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *pousse* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimoit cet objet, venant à percer au travers de la seconde couleur dont elle a été couverte, se laisse appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'est un repentir*, *voici un repentir* &c.

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très-distingués de Restout père de l'artiste qui existe aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris, représentant la Piscine miraculeuse; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* consistent en des bras d'anges qui se trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'apperçoivent encore sous les nuages dont cependant ils sont recouverts.

(*Article M. Robin*.)

REPETITION (subst. fem.) On recommande aux artistes d'éviter la *répétition*, des mêmes attitudes, des même gestes, des mêmes mou-

vements. C'est leur recommander d'imiter la nature; elle est si variée que, dans un grand nombre de personnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même instant, soient dans une position semblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diversité au point de faire le désespoir de l'art.

» Il est cependant quelquefois, dit Dandré » Bardon, d'élégantes *repétitions* de gestes, de » mouvemens, de regards, qui produisent des » effets merveilleux, quand elles sont adaptées à des personnages qui ont une même » intention, un même intérêt, & qui sont » agités de la même passion. C'est ainsi que » Raphaël a représenté, dans son *Héliodore*, » un grouppe de plusieurs femmes qui, par des » démonstrations uniformes, tendent à l'expression d'un même sentiment. C'est dans » la même vue que le Poussin a retracé deux » Israëlites dans une même attitude, cueillant » l'un & l'autre la manne avec la même » avidité ».

REPOS. (subst. masc.) *Repos*, lorsqu'on parle de peinture, désigne certaines parties de la composition d'un tableau qui semblent tranquilliser la vue.

Cette expression figurée, est tirée de l'opposition du *repos* physique avec le mouvement.

Le bruit de plusieurs objets fatigue l'oreille; quelques momens de silence la reposent. Il en est de même de la vue, & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement, & rappellent quelquefois l'idée même du bruit, il est nécessaire de rappeler aussi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'esprit.

Il faut donc que le peintre dispose dans ses compositions des *repos*, c'est-à-dire, des parties sur lesquelles les regards & l'attention se trouvent moins occupés On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe, tiré de la nature, & qui appartient à son systême comme besoin, est par là, tout aussi nécessaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'esprit & les sens, tantôt se fatiguent & tantôt se *reposent*. Le succès des arts qui se chargent, en captivant l'esprit & les sens, de les conduire à leur gré, veut donc que l'exercice qu'ils leurs donnent, leur soit agréable & que, s'ils les fatiguent quelques momens, ils les *reposent* ensuite autant qu'il est nécessaire pour qu'ils ne soient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la nécessité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui seroit continuellement animé, pathétique, touchant, fatigueroit le lecteur; une composition théatrale, où les personnages seroient dans un mouvement continuel, excéderoit le spectateur. Une musique sans cesse travaillée ou bruyante, seroit à charge & pénible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperoit tout entier & où les acteurs seroient accumulés, ne seroit pas du goût de ceux qui auroient compté sur un plaisir moins fatiguant, en venant le considérer. La raison établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raison occupée de leurs succès, veut que les *repos* soient ménagés & gradués, s'il est possible.

Aussi, dans les poëmes & les drames qui représentent une succession d'instans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, surtout lorsqu'on a fait naître un désir vif d'y arriver.

Dans la peinture où il ne peut être question que d'un instant & où l'unité doit être rendue physiquement visible, le *repos* doivent-ils être ménagés de manière à désigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeller; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraine avec lui.

Je ne suivrai pas plus loin ces rapprochemens qui m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les masses ou par les fonds. J'entends par masses, principalement celles de clair-obscur, c'est-à-dire, des lumières harmonieuses étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou assemblage de couleurs douces, aëriennes, si bien mariées & si bien fondues que le regard s'y complait, s'y *repose*, & que les objets qui doivent leur faire opposition, en deviennent plus brillans.

C'est donc par le raisonnement qu'on apperçoit la nécessité des *repos*. C'est du raisonnement qu'on apprend à les placer, & c'est l'étude du clair obscur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* est une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les masses, en eteignant des lumières trop pétillantes, en salissant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau est bien d'accord, quand il est harmonieux, il a le *repos* nécessaire.

(*Article de M. Watelet.*)

Repos. Deux principes rendent le *repos* nécessaire dans les ouvrages de l'art : l'un est l'unité d'intérêt, l'autre est l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du specta-

teur, que la partie capitale de la composition doit seule intéresser, ne soient pas distraites par les parties subordonnées, il faut que celles-ci soient & le laissent dans un état de *repos*, & que la première ait seule le droit de l'appeller & de le fixer.

Pour que l'ouvrage soit harmonieux, il ne faut pas que des parties brillantes, dispersées çà & là, se disputent entr'elles & détruisent l'accord qui constitue un tout-ensemble.

» La vue trouve de la tranquillité & du » *repos* dans un tableau, dit Mengs, quand il » n'y règne point de confusion, & lorsqu'il y » a une bonne entente & une juste dégradation de couleurs locales & de clair-obscur; » de manière que l'œil & l'esprit puissent » saisir avec facilité l'idée de l'artiste. Un tableau dont le peintre aura épuisé tout le » sujet, & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont il aura mal disposé les » couleurs locales, pour lui donner de la variété, fera un effet contraire au *repos* dont » nous parlons ».

Mengs fait ici un seul vice de la confusion & du manque de *repos* : mais quoiqu'une ordonnance confuse puisse & doive même nuire au *repos*, on applique spécialement ce mot à l'effet. Ainsi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* consiste dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la distribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confusion dans l'ordonnance.

C'est dans le sens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poëte législateur de la peinture :

Sintque ita discreti inter se ratione colorum,
Luminis, umbrarumque anteorsum, ut corpora clara
Obscura umbrarum requies, spectanda relinquat.
Du Fresnoy, de art. graph. v. 252.

» Après de grands clairs, dit de Piles en » commentant ces vers, il faut de grandes » ombres qu'on appelle des *repos*, parce que » la vue seroit effectivement fatiguée, si elle » étoit continuellement attirée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos* se font » de deux manières, dont l'une est naturelle, » & l'autre artificielle. La naturelle se fait » par une étendue de clairs ou d'ombres qui » suivent naturellement & nécessairement les » corps solides, ou les masses de plusieurs » figures grouppées, lorsque le jour vient à » frapper : l'artificielle consiste dans les corps » des couleurs que le peintre donne à de certaines choses telles qu'il lui plaît, les composant de telle sorte qu'elles ne fassent point » de tort aux objets qui sont auprès d'elles. » Une draperie, par exemple, que l'on aura » fait jaune ou rouge en certain endroit, » pourra être dans un autre de couleur brune, » & y conviendra mieux pour produire l'effet que l'on demande. On doit prendre occasion, autant qu'il est possible, de se servir de la première manière, & de trouver » les *repos* dont nous parlons par le clair » ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps solides : mais comme les » sujets que l'on traite ne sont pas toujours » favorables pour disposer des figures ainsi » qu'on le voudroit bien, on peut, en ce » cas, prendre son avantage par le corps des » couleurs, & mettre, dans les endroits qui » doivent être obscurs, des drapperies ou » d'autres objets que l'on peut supposer être » naturellement bruns ou salis, lesquels vous » feront le même effet, & vous donneront les » mêmes *repos* que les ombres qui n'ont pu » être causées par la disposition des objets.

Ce seroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux : c'en seroit un encore d'employer deux couleurs égales, soit qu'elles fussent tendres ou fieres. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine sensiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (subst. masc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer sur le premier plan, & sur les bords de leurs tableaux, des masses d'ombres obscures qu'on appelloit des *repoussoirs*, comme si l'on eût voulu faire sentir, dit Dandré Bardon, qu'elles n'étoient que des ressources maniérées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit nécessaires pour *repousser* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ses illusions ; mais elles ne doivent pas aller jusqu'à contrarier la nature, & elles ne sont permises que pour rendre le mensonge de l'art plus ressemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoisseurs, c'est-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que disent les artistes, pour se faire un jargon qui annonce des connoissances, ne manquoient pas d'approuver les *repoussoirs*, & se moquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raison ; les artistes étoient égarés par une fausse pratique, & les connoisseurs égarés par les artistes, ne savoient ce qu'ils disoient ; ce qui n'est pas rare aux connoisseurs dans tous les genres.

Tout homme peut s'assurer par ses propres yeux que les ombres ne sont pas tout à fait obscures ; elles sont éclairées par des parti-

cules de lumière dont l'air est chargé ; elles le sont par des lumières de reflet, & ne paroissent sombres que par comparaison avec des parties plus lumineuses. Elles deviennent même claires, si l'on cache ces parties. Plus on est près des objets ombrés, & moins ils sont obscurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il se trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil soit ébloui. Pour que le tableau soit une représentation de la nature il faut qu'on y distingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui se trouve dans la rue du côté éclairé par le soleil, voit très-distinctement tous les objets qui sont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes passées peuvent renaître, quelqu'absurdes qu'elles soient, il est bon de s'opposer au retour de celle des *repoussoirs*. Nous croyons donc qu'il n'est pas inutile de rapporter ici, du moins en substance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, savant élève d'une école coloriste.

Il pose pour principe que, *les ombres les plus fortes en obscurité ne doivent pas être sur les devants du tableau ; qu'au contraire les ombres des objets qui sont sur ce premier plan doivent être tendres & reflétées, & que les ombres les plus fortes & les plus obscures doivent être aux objets qui sont sur le second plan.*

Il avertit que, dans cette règle, il fait abstraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en disant qu'une ombre est plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle soit plus forte de couleur, mais seulement plus forte d'obscurité.

Il donne, pour démonstration de son principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute sa longueur, & portant aussi, dans toute sa longueur, une ombre sur le terrein : il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par soi-même, que ces ombres, en s'éloignant jusqu'à une assez grande distance, augmentent sensiblement d'obscurité. On peut faire la même démonstration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de statues qu'il faut alors regarder en se plaçant de manière que la première se détache sur la seconde & ainsi de suite. Des rangs de colonnes successives offrent le même phénomene : l'ombre de la première se détache en clair sur l'ombre de la seconde ; celle-ci est plus tendre que celle de la troisième, & ainsi de toutes les autres, jusqu'à une distance assez grande ; alors à cette gradation succède une dégradation semblable, c'est-à-dire que les ombres s'affoiblissent en s'éloignant.

Il faut observer que des personnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien sensiblement cet effet & en nier l'existence, si on vouloit le leur démontrer sur des objets qui eussent peu de distance entr'eux. On doit donc choisir, pour cette démonstration, des vues d'une assez grande étendue.

Ajoutez que des personnes qui auroient la vue trop courte ne seroient pas propres à recevoir cette démonstration. L'ombre la plus forte pour eux seroit à une distance si voisine, qu'elles n'appercevroient pas sensiblement la dégradation qui se trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre, entre dans des détails sur le mécanisme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons, dit-il, la couleur » & la forme des objets de la nature, que » par la reflexion de la lumière qui les frappe, » qui se refléchit, & qui vient en peindre » une image au fond de nos yeux. Ainsi, » dans la privation de toute lumière, quoi- » que les objets existent autour de nous, nous » ne les voyons point ; & ce ne peut être que » parce qu'ils ne nous renvoyent point de » rayons de lumière qui nous les peignent.

» 2° C'est la plus ou moins grande quan- » tité de ces rayons, & la force plus ou moins » grande avec laquelle ils frappent nos yeux, » qui produit en nous la sensation de lumière » plus ou moins vive. Ainsi la diminution de » la lumière détruit la netteté & l'éclat des » images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumiere » s'affoiblit par la distance qu'elle a à parcou- » rir. Un flambeau, à une distance très-éloi- » gnée, ne nous paroît pas aussi brillant que » lorsqu'il est proche.

» 4° La lumière perd considérablement de » sa force, à chaque fois qu'elle se refléchit ; » ce qui fait que, quoique nous voyons très- » distinctement une lumière très-éloignée de » nous, nous ne voyons pas néanmoins les » objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce » que les rayons de lumière que ces objets » refléchissent ne peuvent point arriver jusqu'à » nous, ou ils y arrivent si foibles, qu'ils ne » peuvent affecter nos yeux d'une manière qui » nous soit sensible. Or ce qui est vrai d'une » lumière telle que celle d'un flambeau, est » également vrai de celle du soleil, quoique » dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer » l'action de la lumière au mouvement d'une

» balle de billard qui, étant poussée, va frapper une bande, qui la renvoye contre une » autre, d'où elle est encore renvoyée contre » une troisième. Chaque fois qu'elle est renvoyée par quelque bande, elle perd de sa » force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même » quoiqu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup » près, un chemin aussi long qu'elle auroit » fait, si elle n'avoit rencontré aucun obstacle. La réflexion de la lumière a cependant cette différence, qu'un seul rayon de » lumière, quelque délié qu'on le suppose, » doit être regardé comme une gerbe de rayons » qui, en se réfléchissant, sont renvoyés à la » ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille qu'il a déjà employé. Le terrein sur lequel elle s'élève réflechit, en tous sens, des rayons dont une partie vient le peindre à nos yeux sous une image vive & brillante, parce qu'ils n'ont souffert qu'une première réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de *reflet*. Ces rayons réflechis une fois contre la muraille, en rejaillissent, & viennent la peindre à nos yeux, sans quoi nous la verrions parfaitement obscure. Comme ces rayons ont subi deux réflexions, la première du terrein sur la muraille, la seconde de la muraille à nos yeux, ils se sont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obscure que le terrein, dont l'image est parvenue à nos yeux par une seule réflexion.

Une partie des rayons qui sont réflechis par la muraille, tombe sur le terrein ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrein que par une troisième réflexion : ainsi ce terrein nous paroît plus obscur que la muraille dont l'image nous est venue par une seconde réflexion. Tel est le principe physique de cette règle du clair-obscur que *l'ombre portée est toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte*.

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte sur le terrein, ne recevant qu'une lumière réflechie deux ou trois fois, parviendroit à nos yeux encore plus obscure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la masse de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puisque la lumière s'affoiblit par la distance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus distantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réflechis par le terrein, que ceux dont l'air est impregné, ont subi un plus grand affoiblissement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainsi les objets ombrés qui sont loin de nos yeux, y sont peints très-obscurs, par masses, & sans aucun reflet, & par conséquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il semble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement; celles qui sont les plus voisines de l'horizon sont en même temps les plus obscures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles sont exténuées par la masse épaisse de toutes les vapeurs qui sont entre ces objets & nos yeux.

Il est donc certain qu'il est un point jusqu'où les ombres vont toujours croissant d'obscurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie suivant la quantité de vapeurs dont l'air est chargé. Il est fort éloigné lorsque l'air est très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il se rapproche considérablement quand l'air est plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'automne.

On ne peut contester au peintre le droit de choisir, pour éclairer son tableau, un air très-pur ou un air nébuleux : mais il est rigoureusement obligé de rendre la sorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonstances qui l'accompagnent. S'il suppose l'air chargé de vapeurs, il doit représenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une espèce de brouillard; s'il les peint distincts & fermés, qu'il se soumette à la loi inviolable que suit la lumière dans les jours sereins. D'ailleurs comment imaginer d'épaisses vapeurs entre des grouppes qu'on ne suppose le plus souvent éloignés les uns des autres que de cinq à six pieds?

Il se présente des circonstances dans lesquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. » Si par exemple, on considère un berceau » d'arbres, ou l'intérieur d'un bâtiment voisin » & ombré, dans lequel la lumière qui vient » de tout le ciel ne puisse entrer, & qu'après » cette partie ombrée & prochaine, il se trouve » un plan vuide qui reçoit une grande lumière, alors ces ombres voisines paroîtront » les plus fortes, & sembleront même plus » obscures qu'elles ne le sont en effet, & les » ombres des objets qui sont au de là du plan » lumineux se montreront plus foibles, quoi » qu'elles ne soient pas éloignées ». C'est que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous éblouit, & qu'une impulsion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin suppose encore le spectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il considère de là, dit-il, les

» les ombres refletées qui sont plus près de la » fenêtre, il arrive que ces ombres, qui sont » plus éloignées de lui, sont plus reflecées que » les autres ; mais c'est parce que la lumière » ne parvient pas également jusqu'au fond de » la chambre ; elle est plus forte près de la » fenêtre, & les reflets qu'elle envoye sont » plus clairs aux endroits où elle a plus de » force ». Mais si l'on se place de manière qu'on ait la fenêtre de côté, on verra reparaitre l'effet des devans plus refletés que les fonds.

Il se trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloignées. Ce sont des effets qu'on peut se procurer quand ils semblent nécessaires ; mais il faut observer que ces touches ne se trouvent que dans des enfoncemens qui ne peuvent recevoir ni la lumiere immédiate du ciel, ni celle que refletent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Cochin, j'ai fait abstraction de toutes les couleurs locales, & j'ai considéré tous les objets de la nature comme s'ils n'en avoient » qu'une seule, parce qu'il y a quantité de » cas particuliers qui résultent de la différence » des couleurs, quoiqu'ils soient cependant » toujours soumis à la loi générale ; seulement » elle est moins sensible alors. Les couleurs » les plus claires réfléchissent plus de rayons, » & les couleurs brunes en réfléchissent d'autant moins qu'elles sont plus foncées. Si les » couleurs brunes se trouvent sur le second » plan du tableau, leurs ombres seront encore » plus obscures qu'elles ne le seroient; ainsi » l'effet dont je parle des ombres éloignées » plus fortes en deviendra encore plus sensible. Si au contraire les couleurs les plus » brunes sont sur le devant du tableau, & » que les objets qui sont sur le second plan » soient de couleurs claires, alors il arrivera » que les ombres les plus fortes du tableau » seront sur le devant, par cette raison de » la diversité des couleurs : mais le principe » subsiste également. Les couleurs locales claires, qui sont sur le second plan, auront toujours des ombres plus obscures qu'elles n'en » auroient eu, si elles se fussent trouvées sur » le devant, & les couleurs brunes, qui sont » sur le devant, auront des ombres plus refletées qu'elles n'en auroient eu, si elles » se fussent trouvées sur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas besoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples qui autorisent une théorie démontrée dans la nature : il l'appuye cependant sur la pratique constante de Paul Véronèse. « Dans tous les tableaux, » dit-il, que j'ai vus de ce maître à Venise, » j'ai toujours remarqué que les grouppes du » devant du tableau sont traités de reflet. Les » touches même qui s'y trouvent sont plus » foibles que les ombres des grouppes qui sont » sur le second plan. Le Guide a suivi cette » règle dans plusieurs de ses tableaux ; je ne » dirai pas dans tous, car je ne les ai pas tous » examinés dans cette idée ».

Notre artiste entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'observation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejettée sur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perspective aërienne, puisque l'on comptera plusieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'ensuite il restera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on passe à la dégradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que le ombres les plus fortes étant éloignées, offriront des bruns en grandes masses & sans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement sensibles. Enfin on évitera de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne se tirent pas assez en avant : car il n'est pas ici question des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres soient tendres, ces couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles seront plus voisines de l'œil.

Il n'en est pas de même quand on est réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on est quelquefois obligé de tirer les premiers plans de dessus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ses avantages. (*Article extrait de M. Cochin*).

RÉSOLU (adj.) RÉSOLUTION (subst fem.) La *résolution* dans l'art est, comme dans tout, une qualité contraire à l'indécision. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obscur, à l'expression des formes au choix des attitudes, & enfin au méchanisme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une estampe, & dans un dessin, ce qui est résolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons aussi ce mot en françois par *parti* ; *un ouvrage d'un grand, d'un beau parti*, ont une signification à peu-près égale avec le mot résolu.

Un ouvrage d'un effet *résolu* est celui dont les masses fièrement exprimées accusent d'une

manière bien décidée, celles qui sont brunes & celles qui sont claires. Le Caravage, le Titien, surtout dans son beau tableau de l'Eglise Saint-Jean à Venise, Lahire dans celui où Saint-Paul est renversé, le Tintoret, Jouvenet dans presque tous leurs ouvrages offrent des exemples remarquables de la *résolution* dans les effets.

Les grands dessinateurs ont presque tous été *résolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les *contours*. Mais les modèles les plus frappans de la *résolution* des formes, sont les ouvrages distingués des sculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer *l'Hercule Farnèse*, *l'Hercule Commode*, le jeune *Faune*, *l'Antinoüs* & surtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue seule inspire le goût de la *résolution*.

Quant à ce qui caractérise un pinceau *résolu*, c'est celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme savant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *résolu* n'est jamais la suite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de son pinceau comme de son esprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que si la fermeté ou la *résolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la seule adresse de la main, plutôt que le résultat du savoir, cette sorte de mérite dégénéroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'estime de l'homme instruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *résolution* de pinceau sont en grand nombre, parce que, si l'on en excepte les manières très-fondues, le savoir a ordinairement une expression vive & résolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, sont le Giorgion, Tempesta, le Caravage, Ribera, Velasquez, Carle du Jardin, Jean Méel, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artistes *résolus* dans leur exécution, le sont aussi dans les autres parties de l'art, parce que ce talent part de la même trempe d'esprit & de goût qui produit des succès de même sorte dans l'effet & dans le dessin. (*Article de M. Robin*).

RESSEMBLANCE (subst. fem.) Plusieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans ; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties, sans quoi l'art témoigneroit son impuissance de lutter contre la richesse & la variété de la nature. Il seroit aussi difficile de trouver dans la nature deux personnes qui eussent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geste, le même maintien, que d'en trouver deux qui eussent le même visage. Les artistes ne pécheroient jamais contre cette diversité, s'ils étoient précis, & s'ils changoient de modèle à chaque figure. Un maître peut leur servir d'exemple à cet égard, & c'est encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemble toujours à lui-même, & qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répetent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours ressemblantes entr'elles dans tous leur tableaux : il semble qu'ils ne peignent que l'histoire d'une seule famille. C'est publier leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus souvent encore, c'est apprendre au public qu'ils n'en consultant aucun. (L)

RESSENTI, (adject.) On dit, *ce modèle a des formes ressenties ; le dessin d'Annibal Carrache est ressenti*, &c.

La signification de cet adjectif est fort circonscrite, & n'est guere applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel est le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *ressenti*.

Les entrelacemens & les liaisons qui existent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, sont les causes de l'erreur des yeux peu exercés à les considérer.

Ainsi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'apperçoit pas les impressions musculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroissent dénués de formes, & le trait de son dessin est conforme à cette première manière de voir la nature. A peine les plus gros muscles y sont-ils indiqués.

Cependant à mesure qu'il s'exerce soit d'après nature, soit d'après les statues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait sentir dans son ouvrage.

Si ensuite devenu homme, il a un esprit ardent, il s'échauffe aisément dans l'étude de ses modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens & les places des muscles,

il les rend avec sentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un dessin *ressenti.*

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabrese, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne sont pas toujours *ressenties.* Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profession délicate, n'offrent que des muscles doux, & des transitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui sont nés robustes, montrent un contour *ressenti;* on remarque même que les membres les plus spécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes musculaires les plus *ressenties.*

Les observateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la représenter avec les variétés dont elle est susceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas exclusivement affecter les formes *ressenties;* & c'est avec raison qu'un dessinateur universellement *ressenti* doit être regardé comme un artiste *maniéré.*

Les chefs-d'œuvres de l'antique sont des exemples fort sensibles de la diversité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverses. C'est ainsi que l'Hercule Farnese, les Lutteurs ont des formes *ressenties;* qu'elles sont au contraire douces & fines dans l'Antinoüs, & l'Apollon du Belvédère; enfin qu'elles ont des transitions presqu'imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël est peut-être le seul peintre à citer pour la précision & la variété des formes à adopter dans les différentes figures: il s'est presque toujours montré le maître de subordonner la nature aux sujets, & il la dessinoit tantôt fine tantôt *ressentie,* selon l'espèce d'objets qu'il avoit à présenter aux yeux.

(*Article de M.* ROBIN.)

RESSORT, (subst. masc.) Ce mot, qui appartient à la physique & à la mécanique, est quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une composition pittoresque. On dit qu'une composition a du *ressort* pour signifier qu'elle a de l'action: si elle est froide & sans vie, on dit qu'elle manque de *ressort.* On soupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le *ressort* de la grande machine pittoresque, & je le crois: mais je crois aussi qu'ils ont connu au plus haut dégré des parties de l'art encore supérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expression. Comme il est vraisemblable qu'ils ont traité rarement des sujets propres à la grande machine, & qui exigeassent un grand *ressort,* on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux sujets qu'ils se plaisoient à choisir.

Ces idées de grand mouvement, de *ressort,* de grande machine, qui sont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne pense: de là sont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expressions outrées, les compositions tourmentées. Tous les artistes ont voulu se distinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit destinés à la sagesse, se piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages, n'ont fait qu'augmenter le troupeau servile des imitations. *Imitatores servum pecus.* Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivassent les arts sans succès, si chacun savoit connoître & choisir le genre qui lui convient.

La plus froide sagesse peut mériter & obtenir des applaudissemens, & la folie ellemême ne manque pas d'agrémens quand elle n'est pas déplacée. *Dulce est insanire in loco.* Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphael, le Dominiquin, aient connu les mots de *ressort* & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible *ressort,* & que tous aient traité ce qu'on appelle des sujets de grande machine. Ces expressions sont nées avec les *machinisti,* les *pittori di machine,* les Cortone, les Solimene, les Corrado &c.

Il semble que, dès le quinzième siècle, Léon Alberti ait prévu le règne des *peintres machinistes.* « Je blâme assurément, dit-il, les » peintres qui, pour paroître fertiles, & pour » ne pas laisser d'espace vuide dans leurs ou» vrages, ne suivent aucune règle dans leurs » compositions, & placent tout au hasard & » sans ordre, de sorte que leurs productions » ne présentent aucun sujet déterminé & ne » sont qu'un tumulte confus; tandis que celui » qui veut mettre de la dignité dans l'histoire, » doit chercher surtout la simplicité. En effet, » comme un prince montre de la majesté en » exprimant ses volontés en peu de paroles, » mais avec assez d'autorité pour que ses or» dres soient remplis, de même un tableau d'his» toire augmente en dignité quand il n'offre » que le nombre requis de figures, & cette » variété limitée lui donne de la grace. Je hais » la solitude dans les sujets d'histoire; mais » je suis loin aussi d'approuver cette abondance » qui nuit à la dignité; & j'aime beaucoup » mieux trouver dans ces sortes de tableaux » ce que je vois observé par les poëtes tra» giques & comiques, qui, pour représenter » leur sujet, n'employent que le moins de per» sonnages qu'il leur est possible ». (L)

ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'esprit. Les moyens que donne la partie du métier, sont ce qu'on appelle *réveillons de lumière*, *réveillons de couleur*, *réveillons de touche*.

Les *réveillons* de lumière sont autorisés par certains effets ou accidens, sur lesquels je me suis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejaillit des corps qui ont une certaine dureté & qui sont polis, comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un seul point d'un plan, parce qu'en chaque plan, il n'y a qu'un seul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre est souvent assez embarrassé pour représenter cet éclat, parce que le blanc pur qui est la dernière ressource de l'artiste, est bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A cet égard, l'impossibilité est excusée, & l'intention artistement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne sauroit imiter.

Les *réveillons de couleur* sont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autorisent des dispositions bien ménagées dans le clair-obscur. Ces dispositions s'operent principalement par les accidens dont les nuages sont susceptibles, par des corps interposés ou dont l'interposition supposée laisse échapper la lumière, qui semble alors éclairer plus vivement la couleur des objets sur lesquels elle tombe & se répand. On sent aisément que le choix de la couleur des objets qui est le plus souvent à la disposition de l'artiste, surtout relativement aux draperies & à certains accessoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur*.

Enfin les *réveillons de touche* sont de légères exagérations qu'on excuse par l'effet qu'elles produisent, en attachant ou excitant l'attention sur des objets intéressans. C'est ainsi que, dans le récit d'un fait, une expression hardie qui passe les limites de la plus extrême justesse, non-seulement trouve grace, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils soient, servent donc à appeller le regard & à le ramener s'il s'égare dans l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiste demande qu'il se fixe davantage.

La peinture, physiquement muette & immobile, employe les moyens qu'elle a, pour suppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeller, fait des mouvemens & des espèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant observer que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec discrétion. Un homme assoupi ne sait pas mauvais gré à celui qui l'eveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une sorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait est celui de cacher l'art. (*Article de M. Watelet.*)

Les Réveillons sont souvent formés par des traits de lumière artistement jettés sur des masses qui en sont privées ; ils leur rendent le piquant que risquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux dissonances dans la musique qui doivent toujours être sauvées : il faut de même que les *réveillons* semblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruisent la monotonie, & doivent toujours respecter l'harmonie.

RÉUNION, (subst. fem.) Le *beau de reunion* est le beau composé des plus belles parties qui se trouvent dans différens modèles choisis. La nature ne rassemble jamais toutes ses perfections dans un seul individu ; il faut donc que l'artiste les cherche dans plusieurs, & c'est par un tel choix que les Grecs se sont élevés à ce haut dégré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le désespoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélène, choisit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le sculpteur Parrhasius, qui nous a été conservé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit résulter le beau, non-seulement dans chaque figure, mais dans toute la composition. L'artiste peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus ensemble, mais qu'il réunit pour décorer sa scène.

Ce qu'on appelle une vue est la copie fidèle d'un paysage tel que le peintre l'a vu dans la nature : le paysage composé admet la beauté de réunion ; l'auteur y rassemble des objets qu'il a vus séparément & dont il compose un tout.

Le *beau de réunion* n'est pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choisies dans la nature un caractère plus grand encore ; il faut aggrandir les grandes formes en supprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modèles. C'est ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artifice de ce style consiste à savoir former une unité, en joignant dans un même » objet les idées du possible & de l'impossible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui sont nécessaires au mouvement & à l'expression, afin que cette figure paroisse *possible*, c'est à dire capable de rem-

plir les fonctions auxquelles elle est destinée : mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les pauvretés de la nature, & dans ce sens, elle est *impossible*, puisqu'on ne peut en trouver de modele. Si l'idéal s'éleve jusqu'à l'expression de la nature divine, privée des vaisseaux sanguins, la figure devient plus impossible encore ; mais elle doit toujours conserver les grandes parties nécessaires, ensorte qu'elle semble *possible* quoiqu'elle ne le soit pas en effet. (L)

RICHESSE, (subst fem.) Il est difficile de déterminer ce qui fait la *richesse* d'un tableau puisqu'elle peut consister dans ce qui fait le principal objet de la composition, dans les accessoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richesse* qui ne tient pas au fond du sujet doit être épargnée ; elle nuit à l'objet principal, & l'offusque plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur sagesse ont donné l'exemple de cette heureuse économie, & l'on risquera peu de s'égarer en prenant pour modele Raphaël, les Carraches, le Poussin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ses *richesses*, ne les a jamais étalées avec profusion.

Mais laissons parler Félibien. Son autorité est grande ; car on ne peut guère douter que ses principes, à cet égard, ne fussent ceux qu'il avoit reçus du Poussin, son ami, & que ce grand peintre avoit consacrés par sa pratique.

» Ce n'est pas, dit-il, un témoignage de « peu de doctrine à un peintre, quand il re» tranche plusieurs parties, quoique belles, de » crainte que cette beauté ne fasse tort à son » principal sujet ; comme lorsqu'il affecte » d'ôter les couleurs vives dans les draperies, » & toutes sortes de broderies dans les vête» mens, de peur que ces petits avantages ne » nuisent à ceux d'une belle carnation ; ou » bien encore lorsqu'il ne veut pas donner » de la gaité à un paysage, afin que la vue » ne s'y arrête pas, mais qu'elle se porte aux » figures qui sont faites pour être le princi» pal objet du tableau. Car il est vrai qu'il » y a des ouvrages qui, pour être trop riches, » en sont moins beaux, comme il arriva à la » statue que Néron fit dorer, qui ne put aug» menter de prix sans perdre beaucoup de sa » grace. Ce peintre pensoit avoir bien réussi, » qui, montrant à Apelles un tableau où il » avoit peint Hélene richement vêtue, lui » en demandoit son avis, ou plutôt son ap» probation. Mais Apelles lui répondit avec » sa sincérité ordinaire, qu'il avoit fait une » figure fort riche, mais non pas belle. La » beauté ne consiste point dans les parures & » dans les ornemens : un peintre ne doit pas » s'arrêter aux petits ajustemens, surtout dans » les sujets d'histoire, où il prétend représen» ter quelque chose de grand & d'héroïque. » Il y doit faire paroître de la grandeur, de » la force, de la noblesse ; mais rien de pe» tit, de délicat, ni de trop recherché. Il en » est des ouvrages de peinture comme de ceux » de poésie : il ne faut pas qu'il paroisse que » l'ouvrier ait pris plus de plaisir à se satisfaire » lui-même & à faire connoître le jeu de » son esprit ou la délicatesse de son pinceau, » qu'à considérer le mérite de son sujet.

» Les peintres, à l'imitation des poëtes, » doivent, il est vrai, répandre dans leurs » tableaux quelque chose d'agréable : mais » cet agréable doit naître toujours du sujet » que l'on traite, non pas de choses étran» gères. Car on ne prétend pas retrancher les » choses belles, quand elles sont propres aux » lieux où on les met ; mais on condamne » ceux qui gâtent un sujet qui, de soi, est » noble & grand, parce qu'ils s'arrêtent trop » à la recherche des ornemens de certaines » petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même du Titien, qui cependant n'est pas du nombre des peintres austères. « Il gardoit par» faitement, dit-il, la maxime de ne pas » remplir les tableaux de quantité de petites » choses ; mais d'éviter le défaut où tombent » plusieurs peintres, qui, par la quantité ex» cessive de parties dont ils composent leurs » ouvrages, les rendent petits & pleins de » ce que les Italiens appellent *triterie*. Aussi » faisoit-il paroître les siens admirables par une » noblesse & une grandeur qui s'y remarque. » Par exemple, lorsque, dans la représenta» tion de quelqu'histoire, il y a un paysage » dans le fond de son tableau, ce paysage » est grand : on n'y remarque point une infi» nité de petites choses ; les couleurs en sont » éteintes, quand elles doivent soutenir ses » figures & leur servir de fond, parce que » celles-ci paroîtroient beaucoup moins, si les » couleurs du paysage étoient trop vives. Les » ciels, les nuées, les arbres, toute l'éten» due de la campagne, & généralement tout » ce qu'il représente, est grand ; les draperies » des figures sont amples, évitant les vêtemens » pauvres, les plis trop petits, & mille autres » choses que quelques peintres affectent, qui » cependant ne font que rendre leurs tableaux » plus confus.

Il n'hésite point à blâmer la *richesse* que Paul Veronèse a répandu dans un de ses tableaux représentant le repas chez le Pharisien. La beauté des habits, la somptuosité des vases & tous les accessoires y sont de la plus grande

magnificenca. « Je fais bien, dit notre auteur, » que les anciens étoient très-somptueux dans » leurs banquets, que le luxe paroissoit non » seulement dans le service de leurs tables, » mais encore dans tous leurs autres meubles. » Cependant un peintre doit toujours garder » la convenance dans ses tableaux, & n'y rien » introduire qui ne soit conforme au sujet » qu'il traite, & l'on peut douter que Paul » Véronese, dans les siens, ait observé les » choses comme vraisemblablement elles de- » voient être, puisqu'il y a mis une magnifi- » cence qui égale celle des plus grands princes, » ce qui ne peut convenir à des particuliers, » tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à ceux » qui invitèrent à leurs noces Jésus-Christ & » la Vierge. (Félibien entend ici les noces de Cana, du même peintre.) « Je l'estime- » rois s'il avoit représenté de ces banquets fa- » meux, tels que celui où Cléopâtre traita » Marc-Antoine : car, en ce cas, il auroit » pu faire voir des salles remplies de toutes » sortes de riches meubles, & des tables ser- » vies avec une somptuosité extraordinaire, » parce que cela auroit été de la dignité de » cette grande reine, & conforme au luxe de » ce temps-là ».

On pourroit ajouter que quand Véronese auroit représenté des festins donnés par les Romains les plus fastueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de peindre les banquets de particuliers dont il est parlé dans le nouveau testament, on auroit encore à lui reprocher toutes les fautes de costume qu'il se plaisoit à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de semblables reproches. Je me contenterai de citer ici le tableau représentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger dans le sang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une souveraine des Scythes dans la magnificence de ses vêtemens? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne sont-ce pas plutôt des Satrapes de Perse qui l'accompagnent? L'histoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de sang : pourquoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il représenté un grand & superbe vase d'or? devoit-il donner un tel vase à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui se vantoit de ne posséder que du fer? Il semble avoir transporté à la cour de Suze ou de Babylone une scène qui se passa entre les rochers de la Scythie. Des pelleteries, un costume sauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de *richesses* pittoresques à son tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La *richesse* en peinture n'est pas toujours celle des nations opulentes : des vêtemens simples, des toits rustiques, un site sauvage, peuvent être aussi riches, & sont bien plus piquans, que des brocards, des édifices somptueux & un site altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui est beau, est toujours riche dans les ouvrages de l'art : & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une *composition riche*, n'a souvent rien de ce qu'on appelle *richesse* dans le langage ordinaire. C'est une composition dans laquelle on remarque une sage abondance, exempte de profusion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chrysès, prêtre d'Apollon, est le premier personnage qui paroisse dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuse, le sacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & sans doute ailleurs, il y avoit, sous les prêtres, des ministres subalternes qu'on appelloit parasites, parcequ'ils participoient aux viandes des sacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient aussi des officiers inférieurs de la religion : ils ordonnoient aux assistans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prieres ou le sacrifice. De jeunes gens, sous le nom de *Néocores*, avoient soin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la sureté des temples, & des ustensiles qui y étoient renfermés. On ne peut assurer que les prêtres, & les autres ministres des autels se distinguassent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui représentent des cérémonies religieuses, ne sont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut soumise aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le sacrifice eussent un habit qu'on puisse appeller sacerdotal. Un passage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre se revêtit d'une longue robe noire pour célébrer une cérémonie magique. On voit sur un monument romain, la figure assise d'un souverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coëffé d'une sorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on soupçonna être celle d'une Pythie, parce qu'elle est debout à côté d'un trépied, est vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture : elle a sur la tête un diadême, & son voile est rejetté en arrière.

Les Romains, suivant l'institution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choisis par élection, & le sacerdoce appartint exclusivement aux patriciens, jusqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités. On élisoit aussi les augures, ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiseaux, ou par d'autres signes convenus,

étoit une science qu'on pouvoit acquérir & non pas une inspiration. Quant aux Aruspices, qui consultoient sur l'avenir les entrailles des victimes, on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les sacrificateurs, au moment de la cérémonie, se voiloient la tête pour n'être point troublés par les distractions que peuvent causer les objets extérieurs. A Rome, ils se couvroient la tête d'un pan de leur toge, & en Grèce, d'un pan de leur manteau. Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles: ils avoient en main une *patere*, sorte de soucoupe dont ils se servoient pour faire des libations sur la victime. On voit sur plusieurs bas-reliefs, & entre autres sur la colonne Trajanne, des sacrificateurs qui ont la tête nue & sans couronne.

Les Temples étoient le plus souvent des édifices quarrés-longs; il y en avoit cependant de ronds: on y déposoit quelquefois les armes prises sur les ennemis, on les ornoit les jours de fêtes de festons & de guirlandes; la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré, étoit placée à l'Orient, du côté opposé à la porte.

Il n'est pas inutile aux artistes de savoir qu'ordinairement les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve étoient bâtis sur des lieux élevés : ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon, ou de Bacchus, près du théâtre; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, aussi hors de la ville, mais près de la porte. Cet usage n'étoit cependant pas généralement observé. On ne doit pas donner de bases aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours isolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos églises, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou quarrés: des bas-reliefs les décoroient: ils étoient creusés dans leur partie supérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur surpassoit le diametre, & dont la partie supérieure étoit creusée dans la forme d'un bassin rond. Le reste dépend du goût de l'artiste, pourvu que ce goût ne soit pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit aussi un bassin, mais en métal, & comme son nom le témoigne, il étoit porté sur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement destiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui servoit de siège à la Pythie de Delphes avoit, comme on fait, un autre usage; le fond du bassin devoit être percé pour recevoir la vapeur souterraine qui donnoit à la prêtresse des convulsions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perses, réservèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils consacrèrent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les sacrifices n'étoient point sanglans; on faisoit bruler des parfums sur les autels. Dans les temps postérieurs, il y eut des sacrifices sanglans dans lesquels on égorgeoit les victimes, & des sacrifices non-sanglans dans lesquels on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges assistoient à ces cérémonies, & y remplissoient différentes fonctions; telle étoit celle de Canefore, ou porteuse de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déja nubile. Chez les Romains, ces ministères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi présidoit sur les prêtres, dans les temples des Dieux, & son épouse, avec le titre de reine des sacrifices, dans ceux des Déesses. Dans le tableau de la noce Aldubrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies sacrées étoient accompagnées de chants soutenus du son des instrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flutte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtisannes. Ces hommes & ces femmes étoient sujets à acquérir un excessif embonpoint, parce qu'appellés journellement à des sacrifices, ils s'y gorgeoient des chairs des victimes. Cet embonpoint se remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas composer indifféremment de de toutes sortes de plantes les couronnes des sacrificateurs. Le hètre, & le chêne étoient consacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roseaux à Pan, le myrthe à Vénus, le narcisse à Proserpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure; le pavot à Cérès, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Euménides, le palmier & le laurier aux Muses.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vases; tenoient l'encens, portoient des torches de bois résineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du ministère inférieur. Les victimaires ou Popes, étoient des valets de sacrifices: seulement vêtus d'une espèce de courte

courte jupe, ils amenoient, ils tenoient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des sacrifices solemnels, les anciens offroient des sacrifices privés. Le chef de la famille faisoit alors les fonctions de pontife; ses enfans, ses esclaves étoient les Néocores, les victimaires. Quelquefois on immoloit un animal: ce sacrifice étoit suivi d'un repas auquel on servoit la victime, & on en envoyoit des morceaux à ses amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un sacrifice dans lequel on immoloit les animaux destinés au festin, & de même que tout sacrifice étoit suivi d'un repas dans lequel on consommoit les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques représentent des sacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être surpris de ce que les monumens nous donnent peu d'instructions sur les habits particuliers aux Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faisoient les fonctions sacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conservé le costume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, sont voilées. Ils sont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coëffé d'une sorte de casque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit surmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, consacrés à Jupiter, avoient une coëffure à-peu-près semblable; un plastron d'airain leur couvroit l'estomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur casque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On représente ordinairement les Luperques nuds, & n'ayant qu'une peau de chêvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnasse, ils étoient couverts depuis les reins jusqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il se découpoient les chairs avec des couteaux, ils faisoient des incisions au front des jeunes gens, qui vouloient s'associer à leurs superstitions, & essuyoient le sang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouets de peau de chêvre dont ils frappoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la vertu de les rendre fécondes. Leurs fonctions ne duroient qu'autant que les fêtes nommées Lupercales.

Le temps a respecté quelques monumens antiques représentant des vestales. Elles sont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne descendent que jusqu'au coude, sont ouvertes en dessus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte, leur voile ne leur couvre point le front; il est attaché sur le sommet de la tête, & flotte sur le dos. Elles n'étoient point assujetties à le porter toujours, puisqu'on connoît une figure antique de vestale qui n'en a point, & dont les cheveux sont liés par une bandelette. Comme on leur voit aussi constamment les cheveux également separés des deux côtés, on peut croire que ce costume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis représente en effet une vestale, elle nous apprend que ces prêtresses portoient quelquefois par dessus leur longue robe, un très ample manteau. Elles jouissoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés: nous devons faire connoître les autres instrumens des sacrifices.

Une sorte de *coffret* nommé *acerra* servoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés sur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que souvent le travail l'emportoit sur la matière. Ces coffrets étoient portés par les Officiers subalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérès, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les mystères. Cette corbeille étoit couverte, puisque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des assistans. La Canéfore la portoit sur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faisoit à peu-près l'office de nos encensoirs, & servoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chausse a publié, mais qu'il ne garantit pas qui ait servi dans les cerémonies religieuses des anciens, est une sorte de boëte ronde, à peu-près semblable, pour la forme, aux bassins de nos bassinoires, mais portant sur quatre pieds; le couvercle est percé de plusieurs trous, pour conserver au feu son activité & pour donner issue à la vapeur de l'encens. Une chaine attachée aux deux côtés de cette boëte par des anneaux ne pouvoit servir à balancer l'encensoir comme

on le fait aujourd'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une cassolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près semblables à nos cueillers à café : mais le cuilleron en étoit plus large, & le manche se terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques unes de ces cuillers étoient en forme de pêle comme nos cuillers à sel.

Le *Præfericulum*, que des ministres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une sorte d'aiguière, avec une anse opposée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguière, plus ou moins riche, avoit différentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief prouve qu'on s'en servoit, au moins quelquefois, pour verser le vin dans la patère.

* On appelloit disque, (*discus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aspersions d'eau lustrale étoient en usage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau lustrale une sorte de consécration, on y trempoit un tison du foyer qui avoit servi à brûler la victime. On se servoit pour asperger les assistans, d'une sorte de goupillon fait de crins de chevaux, lié a un manche. On n'est pas sûr de connoître la forme du vase qui contenoit l'eau lustrale. On a cru que certains vases antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient destinés à cet usage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vases sont surmontés d'une anse mobile, comme les bénitiers portatifs dont on se sert dans nos processions & aux enterremens. Il y avoit aussi, à l'entrée des temples, des vases pleins d'eau lustrale, dont le peuple s'aspergeoit lui-même, comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos églises. Ils s'élevoient à hauteur d'appui, & se terminoient par un bassin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les pateres étoient de différentes formes, de différentes capacités, & servoient à différens usages. C'etoit avec une patère qu'on faisoit des libations sur la tête des victimes qu'on se préparoit à immoler, c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le sang. Toutes étoient rondes, ou du moins arrondies, & plus ou moins creuses. Quelques unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient quarrées & portoient sur quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *litius* ou bâton des augures se recourboit comme les crosses de nos évêques. C'étoit originairement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que Faustulus, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on assommoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptoit par son plus petit diametre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobeche qui reçoit une bougie, ou par une pointe qui entre dans la base d'un cierge, ils se terminoient par un vase en forme d'urne que l'on remplissoit d'huile, ou de suif, & au haut duquel on adaptoit des mêches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandéliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous offrent bien des variétés dans ces usages.

On offroit à Cybele, mere des Dieux, une truie pleine ; on lui faisoit aussi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en procession. On immola aussi sur ses autels des taureaux & des beliers. Cette Déesse étoit la même que *Tellus*, la *Terre*.

Il étoit contraire aux loix sacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à Jupiter ; cependant on lui en sacrifia dans la suite ; ou lui offroit aussi des béliers.

Junon étoit honorée par des sacrifices de vaches, de génisses, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit consacré à Neptune ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui sacrifia aussi des agneaux.

On offroit à Pluton des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choisissoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à Proserpine.

Dans les sacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit sacrifié en l'honneur de Cérès.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un jeune taureau, dont les cornes étoient dorées. On lui sacrifioit cependant aussi des chèvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des victimes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des sacrifices de taureaux & d'agneaux. mais on ne lui offroit pas de chèvres.

La chasseresse Diane étoit honorée par des sacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on sacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit aussi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des sacrifices de toutes sortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches sacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aisés un agneau femelle.

Le coq étoit consacré aux sacrifices d'Esculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au sacrifice a sur la tête une sorte de diadême. Dans la colonne trajane, les taureaux ont sur le dos une pièces d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étoles. En général les victimes étoient parées de fleurs, de feston, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupedes entre les victimes, on offroit aussi en sacrifice toutes sortes d'oiseaux. On voit dans l'*Admiranda* un sacrifice de fruits qu'une prêtresse ou un galle offre à Cybele. Une femme joue de la flute double, une autre frappe le tympanon, instrument consacré à cette Déesse.

Les plus somptueux sacrifices que l'on offrit au Dieu Mars se nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bélier & un taureau. C'est probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Festus, & qui, suivant le dernier, consistoient dans le sacrifice d'un seul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient destinés à la lustration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires On faisoit faire processionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bélier suivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un victimaire.

On voit sur la colonne trajane deux représentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le verrat & le taureau ont sur le dos une espèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau seul a cette étole, & le verrat a sur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bélier n'a ni étole ni guirlande. Le sacrificateur, qui est l'empereur Trajan lui-même, est vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres sacrifices, il a la tête découverte, & n'est vêtu que d'une tunique, recouverte d'une chlamyde.

On voit sur l'un des bas-reliefs de Constantin, le même empereur offrir à Mars un sacrifice non-sanglant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par dessus sa tunique qu'une chlamyde : d'un main il tient une pique, & de l'autre une patere de laquelle il verse du vin sur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamyde, & tous armés d'une pique. L'un d'eux touche l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée* [par] *Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artistes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des sujets à leur art. Nous les disposerons par ordre alphabetidue.

ADONIA, ou *fêtes d'Adonis*. Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorsque ce pasteur qu'elle aimoit fut tué par un sanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déesse, pleuroient & poussoient des gémissemens. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la tristesse dont elles feignoient d'être affectées Ces chants étoient accompagnés de petites flutes qui rendoient un son plaintif. Les femmes de Biblos se frappoient le visage & la poitrine & se faisoient raser les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on se réjouissoit le lendemain de sa résurrection. Cette fête se célébroit dans le temps des semailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouissances privées que les citoyens célébroient dans leurs maisons, ou plutôt c'étoient des cérémonies d'usage qui se faisoient dix jours après la naissance d'un enfant. On le portoit en courant autour du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conserver toute sa vie, on recevoit de ses amis des félicitations & des présens, & la fête se terminoit par un sacrifice aux Dieux & par un repas. On le célébroit pendant la nuit.

Apaturia *les Apaturies* se célèbroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui signifioit tromperie, & rappelloit la maniere dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait institué une fête pour perpétuer le souvenir honteux de la fourberie d'un ses rois : surtout lorsque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport. Il est bien plus probable que le mot *apaturie* signifioit l'assemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu se rassembloient sur le soir, & célébroient leur réunion par un festin : ce jour se nommoit *Dorpia* du mot grec qui signifie souper. Le second se nommoit *anarrhysis*, & ce nom marquoit assez qu'il étoit consacré à des sacrifices; ces sacrifices s'adressoient à *Jupiter Fratrius*, c'est-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerve. Le troisième nommé *coureotis* étoit celui où les pères faisoient inscrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La consécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens se faisoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laissé croître jusqu'à cet instant. On consacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus souvent à Apollon. Les pères, en cette solemnité, se plaisoient à faire briller l'éducation de leurs enfans; & leur faisoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différents poëtes.

Ascolia, fête Athènienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu se célébroit à la ville, sur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enfloit une outre faite de peau de bouc, animal qu'on sacrifioit à Bacchus; on frottoit cette outre d'huile ou de graisse pour la rendre plus glissante; les jeunes gens sautoient dessus d'un seul pied, & leur chûtes fréquentes faisoient rire les spectateurs.

Brauronia; fête ainsi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, déposa la statue en bois de Diane à laquelle elle avoit été si longtemps contrainte d'immoler les étrangers. Les Rhapsodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Homère. On y sacrifioit une chèvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette solemnité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admise à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On racontoit qu'une ourse apprivoisée avoit vécu longtemps paisible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peste, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir consacré quelques unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourses; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

Caneforia, fête en l'honneur de Diane, pendant laquelle les filles qui se préparoient à se marier offroient à Diane, dans des corbeilles, les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs; l'un d'appaiser Diane, déesse protectrice de la virginité : l'autre de se la rendre favorable, parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens, & que c'étoit elle qui les frappoit de morts subites. Je n'oserai décider si c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille sur un char en l'honneur de Diane.

Daphneforia, fête célébrée tous les neuf ans en Béotie, en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme, ayant encore père & mère, remplissoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le suivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites, & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut, à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes sortes de fleurs, & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La sphère supérieure désignoit le soleil, celle de dessous la lune, les petites sphères représentoient les planetes & les étoiles fixes, les bandelettes au nombre de trois cent soixante & cinq, les jours de l'année; la pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoient des branches d'olivier.

Délia, fêtes de Délos instituées par Thésée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de de toute la Grece un concours extraordinaire. Thésée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'e-

facle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuerent de célébrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyoient à Delos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chèvres si bien entrelassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chèvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le poëte Callimaque ajoute que le Dieu avoit aussi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les assistans en formant des danses autour de l'autel, se frappoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en se tenant les mains derrière le dos. Ils se partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danse, imitoient les détours sinueux du labyrinthe. Les musiciens se rendoient à cette solemnité pour y faire assaut de leur art, & les Athéniens ajoutèrent dans la suite aux autres jeux des courses de chars.

Dionysia, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit aussi bacchanales. Elles se célébroient dans un bourg nommé *Limnæ* Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faisoit les sacrifices: sa femme, avec le titre de reine, avoit soin des mystères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, dont ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choisies par le roi, faisoient les fonctions de prêtresses. Malgré la mauvaise réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouser qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de sa dignité, si la chasteté de sa femme fût devenue suspecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célébroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales se célébroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les Lénéiennes, ou fêtes du pressoir se célébroient en automne.

On sait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrses, c'est-à-dire des lances enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait usage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les flutes, les clochettes, les tympanons semblables à nos tambours de basque, étoient des instrumens d'usage dans ces solemnités. Elles se célébroient pendant la nuit; les bacchants & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivresse. Les mystères étoient renfermés dans des corbeilles. Plusieurs bacchants, pour imiter Bacchus lui-même dans son expédition de l'Inde, se couvroient de peaux de tygres & se ceignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes se nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom appartînt en général à toutes les solemnités religieuses. Les initiés, le corps entouré de serpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes se célébroient dans les temps anciens avec simplicité: la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figues que l'on portoit dans des corbeilles, en faisoient les frais. Mais dans la suite on y porta des vases d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, masqué & traîné sur des chars magnifiques: ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vît toujours des hommes déguisés en satyres ou en silenes, & montés sur des ânes, traînant des boucs qu'ils destinoient au sacrifice. Tous se permettoient les mouvemens les plus lascifs, jettoient la tête en arrière, & remplissoient l'air de leurs cris: à la suite de cette procession tumultueuse venoient les provisions. On voyoit d'abord des vases remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus distinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choses sacrées & secrettes, dont la vue n'étoit permise qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuses de corbeilles, venoit un spectacle offensant pour la pudeur: c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoient avec solemnité suspendus à de longues perches; un chœur de chantres les suivoit. On voyoit ensuite les Ityphalles, ayant des masques qui représentoient l'ivresse, des couronnes sur la tête, des robes de femmes.

Elausinia, fêtes ou mistères d'Eleusis, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérès avoit enfin trouvé sa fille, & avoit institué elle-même les mystères & les initiations. Les Athéniens y firent construire un temple magnifique. Les secrets de ces fêtes, cachés avec soin par les initiés, sont devenus impénétrables. On en connoît seulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante,

pontife de cette solemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les mystères, représentoit le créateur de tout ce qui existe; le porte-flambeau, le soleil; le ministre de l'autel, la lune, & le héraut, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui se faisoit d'Athènes à Eleusis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant lesquels on chantoit des hymmes, on faisoit des sacrifices. Le principal repos étoit sur le pont du Céphise. Les femmes, montées sur des chars, disoient des injures aux passans, comme on se plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

Ephesia, fête célébrée à Ephese en l'honneur de Diane : elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en procession de la ville au temple de la Déesse. C'étoit un jeune homme qui remplissoit les premières fonctions du sacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des cassolettes, les mystères renfermés dans des corbeilles; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chasse. Une foule d'Ephésiens & d'étrangers accouroient à cette solemnité. C'étoit sur-tout à cette fête que l'on choisissoit des époux aux jeunes filles, des épouses aux jeunes hommes. La statue de la déesse étoit vêtue d'une robe retroussée à la manière des chasseresses, & avoit un grand nombre de mamelles.

Gamélia, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouses avant la célébration du mariage. Elles faisoient un sacrifice auquel assistoient les personnes qui étoient de la même tribu. Ce sacrifice s'adressoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

Hécatésia, fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déesse, des statues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui faisoient servir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient, & l'on disoit qu'il avoit été mangé par la déesse. On lui sacrifioit des chiens.

Lampadophories, cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athènes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit sur une même base les figures de Prométhée & de Vulcain : le premier plus âgé & portant un sceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie; un prix étoit proposé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, sans éteindre leurs lampes. Plusieurs rallentissoient leur course pour les conserver allumées : mais les assistans, pour les hâter, les frappoient en riant sur le ventre, sur les flancs, sur les fesses. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de se retirer du concours.

Oschophoria, fête instituée par Thésée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de de ce qu'après avoir délivré ses citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans sa patrie au temps de la vendange. On choisissoit deux jeunes gens des familles les plus distinguées par la naissance & par la fortune : vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raisins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruse employée par Thésée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient suivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs à la solemnité; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mere. La procession partoit du temple de Bacchus pour se rendre à celui de Minerve surnommée Sciras. On choisissoit ensuite dans chaque tribu des jeunes gens qui se disputoient le prix de la course. Le vainqueur recevoit un vase dans lequel il y avoit du vin, du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête se terminoit par un repas. Les mêts étoient apportés par des femmes pour rappeller le souvenir des mères qui, obligées d'envoyer à Crète leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques provisions pour le voyage.

Panathénées, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées se célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui se terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déesse & qui représentoit la victoire qu'elle remporta sur les géans, lorsqu'ils se soulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient distingués par des services rendus à la patrie étoient brodés sur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompense de leurs vertus. C'étoient des vieillards choisis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rolle à cette solemnité; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en présenter des fruits à la déesse. Cette solemnité avoit un double objet; de célébrer Pallas comme inventrice de l'a-

livier, & de rappeller le souvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une seule cité.

Thalysia, fêtes en l'honneur de Cérès, dans lesquelles on lui offroit les prémices des moissons.

Thesmophories, Ces fêtes se célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appellant les hommes à la culture de la terre & à l'état social, leur avoit donné des loix. Les Thesmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond mystère étoit observé sur ce qui s'y passoit. L'homme téméraire qui se seroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire sur ces fêtes. On sait seulement que des femmes choisies entre les plus respectables par leur réputation de vertu, se rendoient à Eleusis portant sur leurs têtes les livres des loix & les choses sacrées qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* sont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la souplesse, & dans les choses inanimées, la variété: l'art doit s'efforcer de ne se pas laisser vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle semble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne aussitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne sauvage & abandonnée à elle-même. Le terrein est différemment fillonné par le passage ou le sejour des eaux, par l'impétuosité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges est interrompue par des plantes parasites, & d'autres arbres diversement tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières: les rochers, brisés par les efforts des siècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ses attitudes: s'il en affecte quelquefois, c'est par effort; c'est qu'il pense que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, longtemps étudiée, lui est devenue familière, c'est qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art est la nature libre & non la nature contrariée: l'artiste doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ses formes & dans toute la souplesse de ses mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ses yeux, il doit croire que ce n'est plus elle; & dès qu'il en remarque dans son propre ouvrage, il doit être persuadé qu'il n'a fait qu'une fausse imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne sont pas synonymes. Le *romanesque* est ce qui appartient au roman, le *romantique* est ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le sujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conséquent être *romanesque*, sans être traité d'une manière qui ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajustemens, des parures fantasques, d'ingénieuses singularités dans le site, dans la disposition de la scène, ont quelque chose de *romantique*. Le spectateur sent que ces fantaisies n'appartiennent ni à l'histoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédette, Santerre, Grimoux & surtout Watteau ont des singularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Plusieurs peintres, tels que Rembrant, Salvator Rose, le Feti &c, ont porté, dans le genre de l'histoire, le style *romantique*. C'est un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plait.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloise: plusieurs écrivains françois en ont fait usage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs sur le tableau. Ainsi les *couleurs rompues* pourroient aussi s'appeller *teintes rompues*, parce que c'est un changement de teintes sur un même objet.

Pour bien sentir la force de cette manière de parler qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être instruit de quelques principes élémentaires bien simples.

Les couleurs naturelles sont celles dont le peintre charge sa palette; elles sont dans l'état où on les achete dans les boutiques, & la main de l'artiste ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces couleurs doivent être employées en nature sont très-rares: pourquoi? C'est qu'il est très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiste, soient précisément les mêmes que celles dont sa palette est chargée, & il est encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne soit pas altérée, modifiée ou relevée, soit par le *plan* qu'occupe cet objet, soit par l'effet de la lumière & de ses déclinaisons. Ainsi, il est nécessaire que les couleurs dont le peintre

ufe pour fon art foient *rompues* fur fon tableau.

On n'admet guères le precepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainfi que l'artifte ait à peindre un mur, on exige qu'il ne foit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs que la nature offre, & on lui dit : il faut ufer *de couleurs rompues*, il faut *rompre vos couleurs*.

Ufons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1º. parce que la diftance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puiffance de fa couleur propre, 2º. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères fur ce rideau qui changent la nature de fa couleur. 3º. Enfin ce rideau forme des plis qui produifent différens plans, & offrent des furfaces diverfes foit à la lumière, foit à l'ombre. Les maffes ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voifins qui réfléchiffent des rayons lumineux. Par toutes ces raifons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être *rompue*, celles de fes différentes maffes doivent l'être auffi, & il ne refte aucune de fes parties qui conferve la nature de fa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en propofant cet exemple pour la *rupture* des teintes, eft celui de Rubens où il a repréfenté François de Médicis grand duc de Tofcane, dans la galerie du Luxembourg; ouverte autrefois à l'inftruction & à la curiofité publique. (*Article de M.* Robin.)

RUPTURE, (fubft fem.) La *rupture* des couleurs eft le mélange que l'artifte fait de différentes couleurs, qui fe rompent entr'elles par ce mélange, & ceffent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a mifes fur fa palette.



SACRIFICE

SACRIFICE, (subst. masc.) On appelle *sacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés partielles que l'artiste sacrifie à la beauté, à la perfection du tout-ensemble. Ce n'est pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y sacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de soin. *Sacrifier* n'est pas toujours effacer, supprimer ce qu'on avoit fait; c'est l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'est le cacher en quelque sorte, en le laissant cependant subsister; c'est empêcher qu'il n'attire les regards du spectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *sacrifices* de composition & des *sacrifices* d'effet. Les *sacrifices* de composition consistent à supprimer des figures ou des objets accessoires qui nuiroient à l'impression que doivent faire les objets capitaux; les sacrifices d'effet consistent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à d'autres & ne pas arrêter & distraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien, » & ces éclats de jour que, dans un tableau, » on voit frapper le sommet d'une montagne » qui semble véritablement éclairée du soleil, » ne feroient ni si vrais ni si agréables, si le » peintre n'eût pas su ménager les couleurs » les plus claires, & s'il les eût répandues » également dans tout son ouvrage. Ce sont ces » épargnes intelligentes qui font, en peinture, ce qu'on nomme le précieux. Il ne » doit y avoir guère de ces richesses. Comme » bien souvent ce n'est pas une petite perfection à un orateur de savoir supprimer beaucoup de choses, ce n'est pas non plus un » témoignage de peu d'habileté, à un peintre, » de retrancher plusieurs parties qui seroient » belles en elles mêmes, mais dont la beauté » feroit tort au principal objet. C'est ainsi qu'il » affecte d'éteindre les couleurs vives dans une » draperie, & toute sorte de broderies dans » un vêtement, de peur que ces petits avantages » ne nuisent à ceux d'une belle carnation. » C'est ainsi qu'il ne veut pas donner de gaieté » à un paysage, afin que la vue ne s'y arrête » pas, mais qu'elle se porte aux figures qui sont » faites pour être le principal objet du tableau. » Car il est vrai qu'il y a des ouvrages qui, » pour être trop riches, sont moins beaux, » comme il arriva à la statue que Néron fit » dorer; elle ne put augmenter de prix sans » perdre beaucoup de sa grace. Ce peintre pen- » soit avoir bien réussi qui, montrant à Apelles » un tableau où il avoit peint Hélene richement vêtue, lui en demandoit son avis, ou » plutôt son approbation. Mais Apelles lui ré- » pondit avec sa sincérité ordinaire, qu'il » avoit fait une figure fort riche, mais non » pas belle.

» La beauté ne consiste point dans les parures & dans les ornemens. Un peintre ne » doit pas s'attacher aux petits ajustemens, surtout dans les sujets d'histoire où il prétend » représenter quelque chose de grand & d'hé- » roïque. Il y doit faire paroître de la force, » de la grandeur, de la noblesse; mais rien » de petit, de délicat, ni de trop recherché. » Il en est des ouvrages de peinture comme » de ceux de poésie; il ne faut pas qu'il paroisse que l'artiste ait pris plus de plaisir à » se satisfaire lui-même, & à faire connoître » le jeu de son esprit & la délicatesse de son » pinceau, qu'à considérer le mérite de son » sujet.

» Il faut, il est vrai, qu'il y ait dans les » tableaux quelque chose d'agréable & de touchant, aussi bien que de grand & de fort: » mais cet agrément doit toujours naître du » sujet que l'on traite, & non pas de choses » étrangeres. On ne prétend pas retrancher les » choses belles, quand elles sont propres aux » lieux où on les met; mais on condamne ceux » qui gâtent un sujet qui de soi est noble & » grand, parce qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens de certaines parties » inutiles.

» Ces observations font connoître la difficulté qu'il y a d'être un grand peintre. » Quoiqu'un homme soit né avec les qualités propres à la peinture, il lui reste » quantité de choses qu'il doit apprendre, & » que la nature ne donne pas. Jamais on n'a » assez de temps pour acquérir les connoissances » nécessaires à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La signification de ce mot appliqué aux arts a quelque chose de vague, comme celle de tous les termes moraux dont on se sert figurément pour des objets physiques.

Un ouvrage de peinture est composé de l'image qui en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en est la partie spirituelle,

C'est à cette seconde partie que se rapporte l'idée qu'exprime le mot *sage*. En établissant cette division, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *sage*, c'est-à-dire convenable; mais on apperçoit aussi que si ce précepte est juste, il est, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit observer encore que, par un effet assez ordinaire aux termes qui offrent un mélange d'idées de méchanisme & de théorie, le sens du mot dont il s'agit s'est détourné de sa signification; car, dans les atteliers, on appelle généralement *sage* ce qui est simple & sans recherches.

On dit « cette figure est *sage* »; c'est-à-dire qu'elle a une disposition simple & naturelle. On dit aussi : « cette composition est *sage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en est point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, sagesse, simplicite, naturelle, sont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bienséance, convenance, décence & bon goût font la base des règles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (*Article de M.* WATELET.)

SAGESSE, (subst. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle est dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'observation des loix que prescrit la raison? Un dessin *sage*, une composition *sage*, une attitude *sage*, sont un dessin dans lequel l'artiste a eu la *sagesse* de ne pas s'écarter de la raison & de la nature; une composition *sage* est celle dont la raison a dirigé l'ordonnance; une attitude *sage* est celle que prend un homme qui jouit de sa raison, & que des passions violentes n'écartent pas des mouvemens paisibles qui s'accordent avec le calme de l'ame. Les artistes qui ne consultent ni ne respectent la raison traitent la *sagesse* de froideur : cependant il n'est permis de s'en écarter que lorsqu'on représente une scène impétueuse, dont les personnages sont supposés être enlevés eux mêmes à la *sagesse* par l'effervescence de leurs passions.

L'effet a aussi une *sagesse* qui lui est propre. Il est destiné à assurer, à fortifier l'impression du sujet, & il est *sage* quand il s'accorde avec sa destination.

Lorsque le sujet exige des mouvemens violens dans la composition, cette composition ne sera pas contraire à la raison, mais on ne dira pas qu'elle est *sage*, parce que la *sagesse* emporte avec elle une idée de tranquillité. L'artiste a eu raison de représenter comme il convenoit des personnages qui ne jouissoient pas du calme de leur raison : il a été *sage* & raisonnable lui-même; mais sa composition n'est pas sage & ne devoit pas l'être. (L)

SALE, (adj.) On dit des couleurs *sales*, un pinceau *sale*. La même palette qui fourniroit à un peintre habile les teintes les plus fraîches, les plus brillantes, ne fournira au peintre qui ne saura pas en tirer parti que des teintes *sales* & brouillées. Si l'on tourmente les couleurs, si on les mêle entr'elles sans intelligence, on ne produira qu'un ouvrage *sale* dont l'œil des spectateurs sera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *sale* se prenne toujours en mauvaise part, il n'en est pas de même du verbe *salir*. Des censeurs intelligens conseillent quelquefois à un peintre de *salir* des tons trop brillans. Ce n'est qu'en *salissant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'eclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (subst. fem.) C'est l'art de peindre des scènes, des décorations. Les anciens ont aussi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perspective, parce que cette science a été d'abord consacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle existoit dès le temps d'Eschyle.

SCIENCE, (subst. fem.) Voyez sur les *sciences* nécessaires aux artistes, l'article *qualité*. Mais les artistes sont trop occupés de l'exercice de leur art, pour se promettre d'acquérir par des lectures toutes les connoissances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient seules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils suivent du moins les conseils de M. Reynolds.

« Quelques écrivains qui ont traité de la » peinture, dit ce savant peintre, semblent » avoir porté les choses trop loin, quand ils » ont prétendu que cet art demande une » *science* si universelle & si profonde, que la » seule énumeration des connoissances qu'il » faut posséder suffit pour effrayer le jeune ar» tiste. Vitruve, après avoir parlé du nombre » infini des qualités naturelles & requises né» cessaires à l'architecte, ajoute gravement » qu'il doit être bien versé dans la jurispru» dence, afin de ne pas être trompé dans l'ac» quisition du terrein sur lequel il veut bâtir.

» Mais, sans donner dans ces exagérations, » on peut dire avec vérité & certitude qu'un » peintre doit posséder plus de science qu'il » n'en peut trouver sur sa palette & dans son » modèle, soit qu'il étudie la nature ou quelque

» production de l'art: car il est impossible de » devenir un grand artiste, lorsqu'on est absolument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des descriptions, » ou par écrit ou sur la toile, doit avoir une » idée passable des poëtes dans une langue ou » dans une autre, afin de se pénétrer plus ou » moins de l'esprit poëtique & d'étendre le » cercle de ses idées qu'il doit s'accoutumer » à analyser & à comparer. Il faut aussi qu'il » ne soit pas entièrement ignorant dans cette » partie de la philosophie qui apprend à connoître l'homme, & à saisir les passions & » les affections de l'ame, ainsi que les divers » caractères & les differentes habitudes qui en » résultent. De plus il est nécessaire qu'il ait » une légère teinture de l'esprit de l'homme, » & une connoissance approfondie de la structure de son corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre se livre » à la lecture au point qu'il nuise par là à » la pratique de son art, & qu'au lieu d'un » artiste, il devienne un critique: mais si l'usage d'un bon livre lui sert de récréation » dans ses heures de loisir, il parviendra à étendre ses connoissances, & à orner son esprit, » sans porter préjudice à ses travaux journaliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu suivie lui » laissera désirer, il pourra l'apprendre par l'entretien des gens instruits & sensés, qui est » le meilleur moyen & le plus sûr pour ceux » à qui leurs occupations ne permettent pas » de donner beaucoup de temps aux livres. » Nous ne manquons pas aujourd'hui de » personnes versées dans les sciences, & qui » se font un plaisir de communiquer leurs idées » aux artistes curieux & dociles, lorsque » ceux-ci leur témoignent l'honnêteté & la » déférence qui leur sont justement dûes. Les » jeunes artistes peuvent se flatter d'être admis avec le temps, dans ces sociétés lorsqu'ils » s'en rendent dignes. Là, sans aucune instruction formelle ou directe, ils apprendront » insensiblement à sentir & à penser comme » ceux avec qui ils vivent & converlent, & » à se former un systême raisonné de goût, » que, par l'application des vérités générales » à leurs idées particulieres, ils sauront réduire peut-être à un plus exact & plus juste » dégré, que ne pourroient le faire ceux même » de qui ils ont emprunté les idées primitives ».

(*Extrait du septieme discours de M.* Reynolds).

SCIOGRAPHIE, (subst. fem.) Ce mot signifie peinture des ombres, & les Grecs l'employoient dans le même sens que nous donnons au mot *clair-obscur*, que nous avons emprunté de l'italien *chiaro-scuro*. Appollodore fut le premier des peintres Grecs qui sût rompre les couleurs, & exprimer la privation de toute couleur dans les ombres. Pline dit qu'il fut le premier qui sut arrêter les regards, & c'est à quoi l'on ne parvient que par le jeu & l'opposition des ombres & des lumières. Sans cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup de mérite, mais il n'appelle pas. Les succès d'Apollodore lui méritèrent, de la part des Grecs, le surnom de *Sciographe*; (peintre des ombres, peintre du clair-obscur). C'est ce que nous apprend Hésychius, & ce fait est de quelqu'importance pour l'histoire de l'art chez les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne consacrons cet article qu'à l'histoire des sculpteurs qui ont paru depuis la renaissance des arts. On trouvera les sculpteurs de l'antiquité dans l'article suivant qui sera consacré à l'histoire de l'art antique.

On a pu voir, à l'article Ecole, que ce sont des peintres appellés de la Grece qui ont fait revivre la peinture en Italie, d'où elle s'est répandue dans les autres Etats de l'Europe. Les Grecs, depuis longtemps, avoient cessé de faire des peintures profanes; mais l'art de peindre avoit toujours subsisté chez eux, uniquement consacré à la religion, & seulement exercé par des ouvriers sans intelligence qu'ils nommoient faiseurs d'images, εἰκονογράφοι. Célèbres dans l'antiquité par leur talent dans la sculpture, ils avoient entièrement oublié cet art, parce que les statues, qu'ils nomment idoles, leur étoient interdites par la religion. La sculpture avoit au contraire toujours subsisté dans les pays soumis à l'église Romaine qui décore ses temples de statues; & si l'art avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié. On ne faisoit, il est vrai, que des figures gothiques, sans souplesse, sans mouvement, sans proportion, sans intelligence; mais enfin on faisoit des figures, & pour remonter du métier à l'art, il ne falloit que se livrer à de meilleures études. Les noms des sculpteurs gothiques sont oubliés & doivent l'être, parce qu'on ne consacre pas la mémoire d'artisans maladroits.

C'étoit à la peinture ressuscitée à faire revivre l'art de la sculpture, & la Toscane qui avoit vu naître les premiers peintres artistes parmi les modernes, devoit aussi donner naissance aux premiers sculpteurs. Déjà Massolino avoit donné une sorte de grandeur & quelque mouvement

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux de cet article à l'ouvrage intitulé : *Vies des fameux architectes & sculpteurs, par M. D..., de l'Académie Royale des Belles-Lettres de la Rochelle.* 2 vol. in-8°. Paris, 1787.

à ses figures peintes; déjà le Massaccio répandoit sur les siennes de l'aisance & de la grace, & montroit quelqu'intelligence dans la science des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) DONATO, plus connu sous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parens fort pauvres : un citoyen généreux lui servit de père, & lui donna un maître de dessin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perspective, & ne tarda point à étonner sa patrie par son premier essai en sculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dut être l'étonnement de ses contemporains, encore accoutumés aux travaux grossiers des sculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expression d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs ! Il lui manquoit encore la noblesse. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature rustique que de la beauté divine. » Tu as fait un paysan, & » non un Dieu », lui dit un peintre qu'il consulta, & ce mot corrigea la maniere du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme son chef-d'œuvre représente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour quarrée qui sert de clocher à l'église de Santa Maria dè Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les statues en bronze de Saint-Pierre, Saint-George & Saint-Marc. Toutes trois sont belles; la république de Vénise, celle de Gênes, plusieurs princes de l'Europe en ont offert des sommes considérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeunesse, étonne par l'expression du courage & de la fierté : mais celle de Saint-Marc est consacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre statuaire la considéroit, il s'écria, *Marco, perchè non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas?) Ce n'est qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiste.

Encouragé par les applaudissemens de ses concitoyens, il mit pour la première fois son nom à la statue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le sénat.

Sa réputation ne resta pas renfermée dans sa patrie. Il fut mandé à Padoue par le senat de Venise, pour y jetter en bronze la statue d'Erasme Narni, géneral de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'église de Saint-Antoine l'histoire de ce Saint en bas-reliefs. La composition en fut admirée, & le Donatello est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que je retourne dans » ma patrie : je ne reçois ici que des louanges : » elles me feroient négliger mon art, & je » l'aurois bientôt oublié à Florence, je serai » éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & sa vieillesse soutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop désintéressé pour acquerir de la fortune : il mettoit son argent dans un panier attaché au mur de sa chambre; ses ouvriers & ses amis y puisoient à discrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent, qui sont ornées de bas-reliefs : mais Baldinucci assure qu'elles sont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) SIMON, frère de Donatello, fut son imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugene IV, pour faire une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en plusieurs compartimens. Un de ses principaux ouvrages est le tombeau de Martin V, dans l'église de Saint-Jean de Latran. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort : on sait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) ANDRÉ PISANO, ou *Pisanello*, fut élève d'André del Castagno pour la peinture, & se signala entre les artistes de son temps. Il eut aussi de la réputation en qualité de sculpteur, & se distingua sur-tout par la gravure des médailles. On ne connoît ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort; mais on sait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Constantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On sait aussi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) ANDRÉ VEROCHIO, célèbre dans son temps par ses talens en peinture, est connu aujourd'hui par la célébrité de ses élèves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci surpassa tellement son maitre, que le Verochio, honteux de sa défaite, & désespérant de lutter avec avantage contre le jeune artiste qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & se livra entiérement à la sculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le visage des personnes mortes pour conserver leur parfaite ressemblance. Il fut appellé par la république de Vénise pour faire en bronze la statue équestre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général

de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorsqu'un sculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques sénateurs pour faire la figure du capitaine André, justement irrité de ce qu'on vouloit lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il sauroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient eu apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé: ils le rappellèrent avec des offres avantageuses: le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans cette partie décisive du travail.

(5) Jean-François Rustici, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Vénise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté sur un globe & qui semble prêt à prendre son vol: cette figure couronne la fontaine qui est dans la grande cour du palais de Florence. Il fit aussi en bronze Saint-Jean Baptiste prêchant entre un lévite & un pharisien, ouvrage dont on estime les formes & l'expression. Mal récompensé de son travail, il ne s'occupa plus de son art que pour éviter l'ennui de l'oisiveté. On compte, entre ses ouvrages les plus remarquables, une Léda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appellé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la statue de ce monarque: mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville assiégée, vit son héritage ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières surtout seroient bonnes à pratiquer: de réfléchir longtemps sur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'esquisse; de laisser reposer longtemps l'esquisse sans la regarder, avant de la mettre à exécution; enfin de ne laisser voir son ouvrage que lorsqu'il est terminé.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiste à l'article École. Il mania le ciseau dès sa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de sa nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune & bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faisoient déja l'ornement de cette ville, il y laissa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une supercherie qu'il employa pour tromper les faux connoisseurs de l'antiquité. Il en cassa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on se préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on se récria sur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, se hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit son fameux Bacchus & le beau grouppe de la Notre-Dame de pitié qui est dans la basilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un sculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article *école*, de sa fameuse statue colossale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis: l'artiste représenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monumens des figures de l'aurore, du jour, du crépuscule & de la nuit, & il fit une Vierge assise dans le fond de la chapelle. Il finit ensuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier dessin, ce monument devoit être composé de quarante figures: Michel-Ange obtint la permission d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois, entre lesquelles est ce célèbre Moïse, en qui l'on peut bien reprendre

quelques graves défauts de convenance, mais qui n'en reste pas moins célèbre entre les plus beaux ouvrages de la sculpture moderne. Les autres figures qui sont partie de ce monument, & qui représentent Jules II lui-même, la Vierge, un prophête & une sybille ne sont pas de sa main; elles ont été exécutées sur ses modèles par Raphael da Monto Lupo & d'autres statuaires habiles. Les deux figures d'Esclaves, non terminées, que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, faisoient partie du premier projet de ce monument & sont de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux est capable d'effrayer nos statuaires, plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) Jacques Tatti, n'est connu que sous le nom de Sansovino, qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Cet artiste est célèbre à deux titres, celui d'architecte & celui de sculpteur: nous ne le considérerons que sous le dernier. André Contucci, qui avoit alors de la réputation, lui donna les principes de la sculpture; André del Sarto, son ami, peintre célèbre, lui inspira le goût.

Amené à Rome encore jeune, il fit en concurrence avec deux sculpteurs habiles le modèle du fameux grouppe antique de Laocoon pour le jetter en bronze; le sien eut la préférence, & il l'obtint au jugement de Raphael. Il venait de copier un chef-d'œuvre avec succès: ce fut avec le même succès qu'il fut occupé a en restaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de sa santé de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'église de Sainte Marie des fleurs; mais ce qui couronna sa réputation, ce fut la statue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reste plus que la gravure dans le tome III du Musée de Florence.

De retour à Rome, Sansovin fit, pour l'église de Saint Augustin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Espagnols.

Il quitta cette ville lorsqu'elle fut saccagée en 1527 par les troupes d'Espagne. Son dessin étoit de passer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu à Venise & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui est placée sur la porte de l'église de Saint-Marc & trois figures en bronze, représentant un miracle de ce Saint. On les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc est l'ouvrage de Sansovin: il plaça dans les niches quatre statues de bronze, représentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'église de Saint-Marc, & un Saint Jean-Baptiste, aussi en marbre, qui est au dessus du bénitier de celle de *Casa Grande*, passent pour les chefs-d'œuvre du Sansovin, en sculpture. On loue en général la légéreté de ses draperies & l'action de ses figures; mais Winckelmann lui reproche une excessive monotonie dans l'exécution. Il est pour l'architecture l'un des artistes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1570, âgé de quatre-vingt treize ans.

(8) Baccio Bandinelli, né à Florence en 1487, eut pour maître son père qui étoit orfèvre & qui le destinoit à sa profession. L'orfevrerie est bien une branche de la sculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute son étendue, & il en reçut les leçons du Rustici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les dispositions naturelles & par l'émulation. Bon dessinateur, il crut pouvoir se rendre l'emule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à fresque: mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna sans partage à la sculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flute, figure estimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbere par le son de sa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le grouppe du Laocoon, il parut avoir égalé son modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il aima mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence Hercule étouffant Cacus. Ce morceau est placé près du David de Michel-Ange, & soutient cet effrayant voisinage. Mais ses talens furent dégradés par son caractère. Ardent à envahir toutes les entreprises, il employoit tous les moyens de les enlever à ses confreres, les commençoit, recevoit des à-comptes sur le prix convenu, & il les abandonnoit. La réputation des grands artistes faisoit son tourment, & on l'accuse d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit savante, mais sauvage: on y reconnoît un imitateur de Michel-

Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuse. C'est lui qui a restauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuse en général d'avoir trop affecté de montrer toute sa science. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il est mort en 1559, âgé de soixante & douze ans. Son caractère avoit nui à sa réputation qui augmenta après sa mort.

(9) Benvenuto Cellini, né à Florence en 1500, fut peintre, orfévre & sculpteur. Il est du nombre des artistes qui furent appellés en France par François I. Il fit pour ce prince plusieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfévrerie. De retour dans sa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défense du château Saint Ange, & l'artiste se distingua par sa prudence & sa valeur. Il a publié l'histoire de sa vie & un traité de la sculpture. Il est mort à Florence en 1570, âgé de soixante & dix ans.

(10) Properzia Rossi, de Bologne, est la seule femme qui se soit fait connoître dans la sculpture, jusqu'à ce que, de nos jours, une autre a étonné par ses talens la Russie & la Hollande. On ignore l'année de la naissance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla sur des noyaux de pêche, ni de la passion de Jésus-Christ qu'elle traita en bas-relief sur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages supposent de la patience & l'adresse; mais ils se perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia est fondée sur le buste du comte Guido & sur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'église de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une passion violente pour un autre que son époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une situation semblable à celle de la femme de Putiphar, elle espéra de soulager son cœur en représentant dans un bas-relief la passion de cette malheureuse Egyptienne; mais rien ne put charmer sa douleur qui la conduisit au tombeau. D'autres récits sont plus favorables à la mémoire de cette intéressante artiste. On dit que calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques sujets d'histoire, & trouvoit ses délassemens dans la musique. Avec tant de moyens de plaire, est-il vraisemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris? Croyons plutôt au caractère atroce d'Amiconi qu'à la folle passion de Properzia.

(11) Daniel Ricciarelli, dit de Volterre, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toscane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiste à l'article Peintres. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, & il en a laissé plusieurs imparfaits.

(12) Jean Goujon, né à Paris, on ne sait en quelle année, est le premier sculpteur dont la France se glorifie. On ignore les circonstances de sa vie; il n'est connu que par ses ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief représentant un fleuve & une nayade; le dessin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze mascarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier président. Dans la cour du louvre, à l'ordre composite, il a représenté dans une frise des enfans entrelacés avec des festons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre composite, il a représenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux genies qui supportent les armes du roi. Dans les entrepilastres de l'attique, les esclaves enchaînés & les figures allégoriques sont des ouvrages de ce maître. C'est aussi de lui qu'on voit, au château de Ste Genevieve des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nayades coëffées de roseaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiste sont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages transportés depuis peu à la nouvelle halle. Le saillant en est très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui a » ménagé les tournans des objets en laisse apercevoir toute la rondeur. Les figures n'y » paroissent nullement appliquées sur un fond: » elles ont sur leur milieu une saillie suffisante qui leur prête la convexité du naturel, & qui les met en harmonie avec l'ensemble dont elle font portion. Cet ouvrage » est un de ceux par lesquels les sculpteurs » modernes se rapprochent le plus des sculpteurs anciens. Il présente une composition » d'une noble simplicité; des nayades dessinées d'un goût correct, dans des proportions sveltes & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme » étoient celles dont on usoit anciennement » dans l'isle de Cos, laissent décemment entrevoir le nud qu'elles cachent, & n'y sont » adhérentes qu'avec une sorte de discrétion. » Des personnages des deux sexes & d'âge » divers y forment de gracieux contrastes,

» & concourent tout à la fois à l'agrément » & à l'effet ».

Cet artiste étoit à la fois sculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé sur ses dessins, & ce fut lui qui en décora la façade de refends vermiculés & de deux bas-reliefs où sont un lion & un léopard. Au dessus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, soutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance se voyent dans les trumeaux. On a de lui au louvre, à la salle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & soutenue par quatre cariatides. Plusieurs écrivains lui ont attribué les deux figures assises de la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on lisoit au bas de ces figures le nom *d'Etienne Matesson*. Jean Goujon se distingua aussi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui est son ouvrage, est recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiste qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniste, & le jour du massacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué sur son échafaud d'un coup de carabine.

(13) Guillaume della Porta, né à Milan on ne sait en quelle année, eut son oncle pour maître, & se fortifia dans l'art du dessin, à Gênes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville plusieurs ouvrages de sculpture, entr'autres seize prophètes, de demi relief, pour la chapelle de St. Jean, Jésus-Christ à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste Barbe. Il se rendit à Rome en 1537, y restaura plusieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette restauration si belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-sept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la justice est d'une beauté portée jusqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut souillée par l'amour d'un Espagnol, qui se laissa renfermer le soir dans l'église St. Pierre pour satisfaire sa passion. Ce qui est plus certain, c'est qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette figure. Les ouvrages les plus considérables de notre artiste sont les quatre prophètes placés dans les niches qui sont entre les pilastres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes statues en bronze, ce qui empêche le métal de se refroidir. M. Falconet est persuadé que les anciens connoissoent & pratiquoient ce procédé.

(14) Germain Pilon, né à Paris, est le Corrège de la sculpture. Plein de grace, il est souvent incorrect. On le regarde comme le premier des sculpteurs qui ait supérieurement rendu le caractère des étoffes. Tous ses ouvrages connus sont dans des églises de Paris: à la Ste Chapelle, une Notre-Dame de pitié; à St Gervais, un *ecce homo*; un autre à Picpus; un Christ mis au tombeau, une résurrection & trois petits bas-reliefs à St. Etienne du Mont; la sépulture & la résurrection de Jésus-Christ, en terre cuite, à Ste. Genevieve; quatre anges de bronze & six vases au sanctuaire de St. Germain-l'Auxerrois; le bas-relief du maître autel dans la même église; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux; le mausolée du chancelier Birague & de son épouse dans l'église St. Louis rue St. Antoine; plusieurs ouvrages dans l'église autrefois desservie par les Célestins & sur-tout son chef-d'œuvre dans cette même église; ce sont les trois vertus théologales en albâtre, portées sur un piédestal en forme de trépied antique; elles soutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II & de Catherine de Médicis. Ces figures, grandes comme nature, sont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiste mourut en 1605; on ignore l'année de sa naissance.

(15) Jean de Bologne naquit à Douai en 1624, & reçut dans sa patrie les premières leçons de la sculpture. Bien des personnes ont cru que cet artiste Flamand étoit Italien. Il est vrai qu'il passa de bonne heure à Rome, où il s'attacha à modeler les chefs-d'œuvre antiques & modernes que rassembloit cette ville; des conseils de Michel-Ange contribuèrent, avec ces études, à développer ses dispositions naturelles. Il montroit un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand soin: Michel-Ange en changea toute la disposition; « il faut, dit-il au jeune homme, » concevoir & raisonner son ouvrage avant de » penser à le finir ».

L'infortune alloit ramener le jeune artiste dans sa patrie: un riche amateur le retint à Florence par ses bienfaits. Il pourvut à ses besoins, & lui fournit un bloc de marbre, dont le jeune artiste fit une Vénus. Cet ouvrage, le premier qu'il exécuta en marbre, commença sa réputation; elle fut confirmée par le groupe de Samson terrassant un Philistin, qu'il fit pour le grand-duc François de Médicis,

cis. Vers le même temps il fondit en bronze le célèbre Mercure volant qui est généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune colossal qu'il fit pour le Grand-Duc, & dont il décora un bassin dans le jardin de ce prince; on admira encore davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiste est, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colosse. C'est son Jupiter pluvieux : dans sa tête est une chambre qui sert de colombier, & dans son corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appellé à Gênes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze: six vertus, six anges, un crucifix, sept bas reliefs, dont le premier a pour sujet la présentation de Jésus-Christ au temple & dont les autres représentent diverses circonstances de la passion. On voit de lui à Venise, dans l'église des Dominiquains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux statues équestres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ses ouvrages fondus en bronze est considérable : on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une statue d'Esculape. On voit aussi de lui, à Versailles, un grouppe de l'Amour & Psyché.

Il travailloit artistement le marbre, étoit svelte dans ses figures, & leur donnoit beaucoup de souplesse & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut sembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les statuaires modernes : il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la science anatomique, il est l'un de ses premiers imitateurs; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'est pas son égal : il est mort en 1608, âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a cessé de travailler qu'en cessant de vivre.

(16) Pierre Tacca, élève de Jean de Bologne, succéda à quelques unes des entreprises de son maître, entre lesquelles étoit celle du cheval qui porte la statue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, vouloit faire présent à sa fille Marie de Médicis, épouse de ce prince. Nous ne dirons pas si Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou si même il l'avoit commencé : on sait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelques personnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau sur un dessin du Cigoli. Quoique trois artistes paroissent y avoir eu part, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Tacca termina aussi la figure & le cheval de la statue équestre de Philippe III, & fit seul la statue équestre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ses pieds de derriere. Ce monument est en Espagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de représenter Pierre Ier, monté sur un cheval qui gravit au galop une roche escarpée, on l'accusa de témérité & l'on prétendit que son projet n'étoit pas susceptible d'exécution. On ignoroit, & vraisemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un siecle. Mais on dit que Galilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la masse énorme de sa statue sur des appuis foibles en apparence; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait usage. Tacca est mort en 1640 : nous n'avons pu apprendre l'année de sa naissance.

(17) Simon Guillain, naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillain a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelqu'endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillain que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de *l'Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé : on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillain vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens de cette institution : ses nombreux travaux lui procurèrent une fortune assez considérable. A une exacte probité, à

une grande politesse, il unissoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infestée de voleurs; mais Guillain s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la sûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit sans porter un fléau garni de chaînes qui se terminoient par des pointes d'acier: avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut plusieurs fois le plaisir de sauver des personnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de son quartier; alors les bourgeois de Paris se gardoient eux-mêmes, usage tombé depuis en désuétude, mais qu'une constitution nouvelle vient de faire renouveller. Cet artiste est mort en 1658, âgé de soixante & dix-sept ans.

(18) Jacques Sarrasin, né à Noyon en 1590, fut amené à Paris dès son enfance, & eut pour maître le pére de Simon Guillain. Le desir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à se distinguer entre les habiles artistes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, sentit le mérite du statuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui soutiennent à Frescati, le voisinage des figures antiques, dont cette maison est décorée. Ce fut là que Sarrasin connut le Dominiquin & mérita son amitié. Ces deux artistes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre lesquels on distingue deux termes en stuc. Notre statuaire eut à Rome le bon esprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de se rendre propre la science & le génie de ce grand maître, sans devenir son imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'absence, & tous les ouvrages qu'il a faits assurent sa réputation. Mais on distingue surtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux louvre, figures colossales & en même temps sveltes & légères: le crucifix qui est placé à Saint-Jacques de la Boucherie; on en voit le modèle à l'Académie; le mausolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé; le grouppe de Romulus & Rémus à Versailles; le grouppe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli; ces deux figures sont un peu maniérées, mais elles semblent de chair; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarrasin possédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les graces, jointes à la sévérité. Il fut en France pour la sculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artistes célèbres; entre lesquels on compte le Gros & Lerambert. Il est mort en 1660, âgé de soixante dix ans.

(19) François du Quesnoi, bien plus connu sous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un sculpteur, il reçut de son père les leçons de son art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorsqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour la ville natale. La maniere dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une pension pour faire le voyage d'Italie. Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir se prescrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'age de vingt-cinq ans, lorsque, par la mort de son bienfaiteur, il se vit obligé de travailler pour sa subsistance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ses progrès: telles étoient de petites figures en ivoire & en bois; & des têtes de Saints destinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette situation, lorsqu'il se lia avec le Poussin, infortuné comme lui, & comme lui, embrâsé de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit possible aux travaux qui les faisoient vivre, & donnoient le reste de leur temps à de savantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées: &, ce qui est singulier, pendant que le Poussin cherchoit à porter dans ses tableaux le style des statues antiques; le Flamand tâchoit de donner à la sculpture l'aimable mollesse des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il surpassa tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il se fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les grouppes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on sait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, se plaisoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il seroit incapable de réussir dans de grandes choses. Il confondit les envieux, en faisant la Sainte Suzanne qui est placée à Notre-Dame de Lorette, figure à laquelle il sut communiquer quelques-unes des beautés de l'antique. On y admire la noblesse de l'attitude, la beauté de la tête, une douce expression de pudeur & de piété, une belle & savante maniere de draper. Il mit beaucoup de temps à cette figure, il en recommença plusieurs fois les modèles, qui tous étoient le fruit d'une profonde étude: mais on ne compte ni le temps ni les travaux, quand ils sont

couronnés par le succès. Par sa figure de Saint-André, placée dans la basilique de Saint-Pierre, il effaça la figure de Saint-Longin que fit en même temps le Bernin qui osoit le mépriser, & qui disoit qu'au lieu d'un apôtre, il ne feroit qu'un gros enfant. Cette statue haute de vingt-deux palmes, & fruit laborieux de cinq ans d'étude est une des plus belles de la Rome moderne. Les proportions sont élégantes, la tête élevée vers le ciel exprime la plus tendre dévotion, & est pour les artistes, un objet d'admiration & d'étude, la draperie est d'un grand goût. Un moine qui fréquentoit l'attelier du Flamand, prétendit que le Sculpteur lui avoit obligation du mérite de cette figure, & qu'il lui avoit fait réformer des défauts choquans qui déparoient le premier modèle: dès-lors le Flamand prit l'usage de travailler sans témoins. Si tous les artistes étoient aussi sensibles que Duquesnoi à de semblables reproches, ils tiendroient leur portes fermées à tous les connoisseurs: mais on sait que les avis des connoisseurs peuvent faire gâter un ouvrage, & qu'ils n'inspirent des beautés qu'à de grands artistes.

Si Duquesnoy, n'a fait qu'un petit nombre d'ouvrages capitaux, c'est que son travail étoit le fruit des plus profondes reflexions & d'une étude répétée de la nature & de l'antique. Il faisoit plusieurs modèles non seulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, & sur tout des têtes, mais encore des doigts, & des masses de plis des draperies. Peu d'Artistes ont moins produit de grands ouvrages & se sont fait une plus grande réputation. Quelqu'un lui disoit qu'une figure à laquelle il travailloit étoit assez terminée : » Vous le croyez ainsi, répondit le » Statuaire, parceque vous n'avez pas sous les » yeux le modèle que j'ai dans l'esprit, & dont » mon ouvrage doit être une copie fidèle ».

Les Artistes qui prennent tant de soin de leur réputation, vivent ordinairement dans la pauvreté : tel fut le sort du Flamand ; il voyoit des sculpteurs médiocres comblés de récompenses, & il languissoit dans la misère. Il alloit passer en France avec le Poussin ; un traitement honorable lui étoit assuré ; déja il avoit reçu l'argent de son voyage, & il faisoit les apprêts de son départ, lorsqu'il mourut, empoisonné, dit-on, par son frère, en 1646, à l'âge de cinquante-deux ans. Le scélérat fut brulé à Gand pour d'autres crimes, & l'on assure que, dans les tourmens, il confessa qu'il avoit donné à son frère un breuvage mortel. Ce fait a occasionné l'erreur de quelques personnes, qui croyent que le Flamand lui-même a été brulé pour un péché que réprouve la nature. On a confondu le meurtrier avec sa victime. La conformité de nom & de profession a fortifié cette erreur.

Duquesnoy, que les Italiens nomment *il Flamingo*, (le Flamand (cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie poursuit après sa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoitre ni même le voir sans l'aimer. La tendresse qu'eurent pour lui le sage Poussin & l'Albane, cet Artiste qui avoit tant de pudeur, suffit à sa justification, & feroit l'apologie de ses mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuse expression de ses chefs-d'œuvres.

(20) Philippe Buyster, naquit à Bruxelles en 1595. » Il quitta sa patrie, dit Dandré Bar» don, pour exercer ses talens en France. Il » donna des preuves de capacité dans la compo» sition du tombeau du Cardinal de la Roche» foucaud, à Sainte Geneviève, le joueur de » tambour de basque, le groupe de deux sa» tyres, la déesse Flore, le Poëme satyrique, » & plusieurs autres figures qu'il fit pour le » parc de Versailles ». Il est mort en 1688, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) Jean-Laurent Bernini, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-septième siècle, le sceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il suivit plus ses caprices que les loix fondées par la sagesse des Artistes de l'antiquité, & s'il prêta un éclat à ces Arts, il faut convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus sa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuse l'influence de ses défauts. La célébrité de son nom, la réalité de son mérite devinrent des autorités puissantes pour ceux qui s'écartèrent de la simplicité, & l'on ne peut abandonner la simplicité, sans s'éloigner de la route dans laquelle se trouve la véritable beauté, sans se laisser tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux : ses premiers jeux furent des ouvrages de l'art; il en mania les instrumens en sortant du berçeau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoisseurs. Conduit à Rome par son père, il passoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tete de marbre qui fut placée dans l'église de Sainte Potentienne. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'Artiste Florentin. Michel-Ange étonne, instruit, en même temps qu'il repousse en quelque sorte par une austérité sauvage : le Bernin plaît par des charmes séducteurs ; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei ; de la maison des Barberins, lui procura celle du pape Paul

V ; son mérite naissant fut accueilli par des récompenses, & les récompenses l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les bustes du cardinal Bellarmin, du neveu de Paul V, & de ce Pontife lui-même ; il surprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choses, en mettant au jour, à l'âge de quinze ans, deux Statues de grandeur naturelle : l'une représentoit Saint Laurent, l'autre Enée qui enlève son père. A peine étoit-il sorti de l'enfance, & déja aucun Statuaire n'égaloit sa réputation : aussitôt après il l'augmenta par son David qui est compté entre ses meilleurs ouvrages. Il l'a saisi au moment où le jeune heros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expression dans les sourcils froncés qui peignent l'indignation, dans le mouvement de la levre supérieure qui couvre l'inférieure : mais, dans la suite, des juges sévères, éclairés par les conceptions les plus judicieuses des anciens Grecs, ont blamé justement la bassesse de cette expression, qui conviendroit mieux à la figure d'un soldat, qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que six mois à cet ouvrage, & lui-même disoit qu'il dévoroit le marbre. Quarante ans après, jettant les yeux sur les productions de sa première jeunesse, il s'écria tristement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la » Sculpture en un si grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans, quand il fit pour le cardinal Borghese, à qui appartenoit son Enée & son David, le grouppe d'Apollon & Daphné qu'il tailla dans un seul bloc de marbre. Le Dieu est près de saisir son amante ; il n'en est éloigné que d'un demi-pied ; mais déja il l'a perdue & la métamorphose est commencée. Ce grouppe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins, peut-être, le morceau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin, le cardinal Maffei, devint pape sous le nom d'Urbain VIII, & le chargea de décorer cette partie de la basilique de Saint Pierre qu'on nomme la confession, entreprise que l'artiste avoit desirée dès son enfance. Il eut le plus grand succès, & pendant qu'on le combloit d'éloges, lui-même avouoit qu'il en devoit une grande au partie hasard, puisque, dans un si grand espace, il n'étoit guere possible de prendre des mesures assez justes pour s'assurer d'avance de produire l'effet qu'on désiroit.

Le génie du Bernin le portoit surtout aux compositions riches & magnifiques ; il échouoit dans celles qui exigent de la sagesse. Il put suivre son impulsion dans le mausolée d'Urbain VIII placé dans l'église de Saint Pierre. » Dans » une niche, dit M. D... paroit un dais de » marbre à quatre faces, ayant trois ordres » d'Architecture ; au dessus est une urne cinéraire. De là s'élève un grand piédestal qui » soutient la Statue en bronze du Pape, assis » sur son trône, & en action de donner la bénédiction. A gauche paroit la justice, accompagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixes sur le Pape & semble plongée dans une » douleur profonde. A droite est la charité tenant un jeune enfant qu'elle allaite : un autre » est à côté, mais plus grand, qui paroit déplorer la perte d'un aussi bon Pape. Au » dessus de l'urne, on voit la mort en bronze ; » elle tient un grand livre, dans lequel elle a » coutume d'inscrire avec sa faulx les noms des » Papes morts. Elle semble écrire en lettres » d'or ces mots : URBANUS VIII, BARBERINUS » PONT. MAX. Et pour augmenter l'illusion, l'Artiste a mis sur le feuillet précédent une partie » du nom de Grégoire V, prédécesseur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife, Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une pension de douze mille écus pour l'attirer en France ; l'Artiste fut retenu par les bienfaits d'Urbain, & par son goût pour le séjour de Rome. Mais il ne résista point en 1665 à l'invitation de Louis XIV, qui, trop peu sensible aux talens de Perrault, crut que le Bernin seul étoit capable de donner au château du Louvre une noblesse digne de la majesté du Monarque. » L'artiste » fut conduit, à Paris, dit Voltaire, en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut, » outre cinq louis par jour pendant huit mois » qu'il y resta, un présent de cinquante mille » écus, avec une pension de deux mille écus, » & une de cinq cent pour son fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenses fut un dessin pour la façade du Louvre ; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par » des beautés solides, qui auroit exigé des » dépenses excessives, & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin, pendant son séjour en France, étonna les Sculpteurs par sa hardiesse ; il exécuta le buste de Louis XIV sur le marbre, sans avoir fait aucun modèle, & sans autres préparatifs que quelques légers dessins qu'il avoit relevés de pastels. De retour en Italie, empressé de témoigner au Roi sa reconnoissance, il tailla dans un seul bloc de marbre, le plus grand qui soit connu jusqu'à ce jour, la Statue équestre de ce Prince. Ce morceau n'a guere de remarquable que sa grandeur colossale. Carle Maratte qui le vit à Rome, dit : » Voilà une figure qui ne fera pas d'enfans », voulant faire entendre qu'on ne s'empresseroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirerent, car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France, elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête, & de représenter des flammes sous les pieds du cheval, pour faire de ce morceau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en

Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de sa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui sembloient si précieux fussent exposés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal son neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inscription de la croix. « Vous voulez » donc absolument, lui dit obligeamment le Pon» tife, me faire faire encore les frais d'une co» pie » ?

Il feroit trop long de détailler les ouvrages de sculpture de cet Artiste fécond. On célèbre sur tout sa Sainte Bibiane & sa Sainte Thérèse, en qui l'extase de l'amour divin ressemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture sont le baldaquin & la confession de Saint Pierre, la chaire de la même église, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de se récréer par la peinture, & l'on connoît près de cent cinquante tableaux de sa main. Cet Artiste, laborieux jusqu'aux derniers instans de sa vie, est mort en 1680; à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au dessus des régles, il se livra trop à l'impetuosité de son imagination, & ses fantaisies toujours ingénieuses, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoît que ses licences sont agréables, mais on lui reproche d'avoir ouvert la carrière aux extravagances du Borromini.

Mengs l'a jugé comme Sculpteur. « Le Ber» nin, dit-il, cherchant uniquement à éblouir » les yeux, se livra, dans l'invention de ses » statues & de ses groupes, à une maniere har» die & même fantastique, mais qui ne laissoit » pas d'être agréable, comme on peut le voir » par ses ouvrages qui sont à Rome, dans les» quels il a toujours sacrifié la correction au » brillant, & dont il a altéré toutes les for» mes ».

L'Auteur des *vies des Architectes & des Sculpteurs*, après avoir dit que, depuis la mort de Michel-Ange, Rome n'avoit pas eu d'Artistes qui en approchât plus que le Bernin par la supériorité & la multiplicité des talens, que personne ne tira parti du marbre comme lui; qu'il savoit lui donner une souplesse surprenante & le travailler avec un goût & des graces singulieres; qu'il a excellé dans plusieurs bustes ou portraits d'après nature; cet écrivain, dis-je, se croit obligé d'ajouter : « Il faut néanmoins » avouer que son *faire*, en général, tient peu » du vrai, & qu'il est d'ailleurs très maniéré : » dans ses draperies: il prodigue autant l'étoffe » que les Grecs l'épargnoient; il y met un » fracas qui fatigue l'œil, fait paroître ses » figures maigres, & les suppose agitées par un » vent violent. C'est une hardiesse qui n'est » pas à imiter, de faire en sculpture des dra» peries volantes & trop repliées ».

(22) Alexandre Algarde, né à Bologne en 1602, se destina d'abord à la peinture, & fut placé dans l'école de Louis Carrache. Ses liaisons avec un sculpteur le décidèrent en faveur de l'art qu'exerçoit son ami : mais en se consacrant à cet art, il l'envisagea souvent en peintre, ce que l'on peut attribuer à sa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse; les autres l'on blamé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se tenir renfermée. A l'âge de vingt ans, il fut conduit à Mantoue où il étudia, dans le palais du T, les peintures de Jules Romain : on y voit des reflets de l'antique, mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir, dès-lors, étudier l'antique lui-même; ne pouvant le voir en grand, il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de dessiner ou modeler d'après les médailles, les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au service du Duc, pour lequel il travailloit en ivoire, ou faisoit de petits modéles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De semblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite maniére que de le conduire au grand; il alla enfin à Rome, aux frais du Duc, à l'âge de vingt-trois ans, & fut quelque temps occupé à restaurer des antiques pour le Cardinal Ludovisi. Il devint l'ami du Dominiquin, qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par son ciseau. C'étoient deux figures en stuc, plus grandes que nature. L'une représente Saint-Jean; l'autre, qui commença la réputation de l'artiste, est une Magdeleine. Cependant il resta encore sans occupations dignes de son talent, obligé pour vivre de vendre son temps à des orfevres, & de modeler pour eux des figures d'enfans, des ornemens & des crucifix. Ses travaux les plus remarquables, étoient des restaurations d'antiques, & l'on se ressouviendra long-temps à Rome de son talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Vérospi : on retrouva dans la suite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore si belles malgré la comparaison, qu'on prit le parti de les respecter: on se contenta de placer auprès de la statue, celles qu'on avoit retrouvées.

Comme l'envie [illegible] à [illegible] un tort aux artistes des occasions qui leur ont manqué,

& qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne feroit plus le même si on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la sacristie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans son habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ses rivaux. Il prouva bien plus, en faisant bientôt après pour l'église des Barnabites de Bologne, le grouppe de la décolation de Saint-Paul; c'est qu'il n'avoit point de supérieur dans l'art de la composition, dans la beauté de l'expression & du caractère. On admira l'expression pathétique de la figure du saint; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complettement réussi dans ces sortes de figures que dans celles de héros ou de créatures célestes, & c'est en quoi ils se montrent surtout inférieurs aux anciens: mais il faut peut-être moins accuser le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent disposer. Ils ne font leurs études que d'après des hommes grossiers; ils ne peuvent même se les procurer à leur choix; & les Grecs avoient des occasions fréquentes de voir s'exercer sans vêtemens une jeunesse choisie.

L'Algarde entreprit ensuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'église de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même église, le plus célèbre de ses ouvrages : c'est ce fameux bas-relief d'Attila, où ce conquérant féroce est représenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Les figures du devant sont entièrement de relief, & la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit Dandré Bardon, isolé dans sa partie supérieure, » est soutenu dans son saillant par un grouppe » de figures si artistement dégradées, qu'elles » vont insensiblement se confondre dans le » fond. Saint-Léon paroît sur le second site » du bas-relief. Ces deux figures sont liées » par la médiation d'un page qu'elles couvrent » d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur saillant. Saint-Pierre & » Saint-Paul planent dans les airs : ils sont » traités d'un relief assorti à leur situation. » Une douce saillie leur prête tout à la fois » la légereté qui leur convient & la consistance nécessaire au soutien du reste de la » composition, avec laquelle ils sont grouppés » par l'entremise des nuages. Les finesses & » la fierté des travaux sont partout ménagées, » en proportion du caractère & de la place » des figures. Tout y concourt à la vérité des » effets, & à la peinture énergique de la » surprise d'Attila, menacé par Saint-Léon » de l'indignation des deux Apôtres, s'il exécute le projet de venir saccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'hésitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en servent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compositions en ce genre. D'autres juges non moins imposans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impose la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuyent sur des raisonnemens au moins très-spécieux.

Le même artiste a fait la statue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua : le statuaire paroissoit inconsolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompense, & par la décoration de l'ordre de Christ. L'Algarde recommença la fonte, elle réussit, & c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins considérable, on se plut à rassembler les dégoûts sur un artiste qui vit encore : M. Falconet ne se laissa point abbattre par les menées de ses ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une seconde fonte partielle, qui termina la belle statue équestre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que son Christ en croix qui a été multiplié par un grand nombre de sculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiste s'est aussi distingué dans l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il est mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ses ouvrages rend témoignage à sa facilité. Cette facilité est d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorsqu'il fit son Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occasion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le soin recherché qu'il donnoit à ses têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ses draperies.

Ecoutons, sur cet artiste, le sévère jugement de Mengs. « L'Algarde commença, dit-» il, à introduire dans la sculpture le style » que les peintres de son temps avoient déjà » adopté : c'est-à-dire qu'il chercha à se servir » dans son art de la même imitation qu'on » employe dans la peinture, qui consiste à » chercher les effets du clair-obscur, à agrandir certaines parties propres à frapper la

» vue; en un mot à sortir des limites de la » sculpture, dont l'objet est d'imiter les formes de la nature, & non les apparences » des objets; partie qui appartient à la peinture : c'est de cette façon qu'il introduisit » le style maniéré ».

(23) François Anguier, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides sous ce maître habile qu'il surpassa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie; mais ayant eu occasion d'exercer ses talens en Angleterre, il fit assez d'épargnes sur le prix de ses ouvrages, pour aller perfectionner ses études à Rome. Il y mérita l'amitié respectable du Poussin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de son cabinet des antiques. Quand l'académie royale fut instituée, il resta, par modestie, dans la classe des maîtres.

Il est, dit Dandré Bardon, un des premiers sculpteurs François qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiste qui conservent l'estime des connoisseurs. On distingue surtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'église de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus considérable de ses ouvrages, monument imposant par l'effet qu'il produit, & très-estimable par la manière dont il est traité, est le superbe mausolée érigé dans l'église des religieuses de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouse. « Sur un sarcophage, dit M. D..., le » duc est représenté à moitié couché, & appuyé » sur le coude, portant une main sur son » casque, & de l'autre tenant son épée; la » duchesse, son épouse, Marie-Félix des Ursins, qui lui a fait construire ce tombeau, » est à ses pieds, voilée & en mante. Sur les » côtés du sarcophage sont deux figures assises, » dont l'une représente la Valeur désignée » par Hercule, & l'autre la Libéralité. Un » portique formé de quatre colonnes, dont » deux soutiennent un fronton, enrichit ce » tombeau. Dans les entrecolonnemens on voit » les figures de la Noblesse & de la Piété. » Au milieu est une urne cinéraire, entourée » de festons. Deux autres anges plus grands, » mais qui ne sont pas de la main d'Anguier, » accompagnent les armes de Montmorency, » placées au-dessus du fronton ».

On voit encore du même artiste, dans l'église des Célestins, la pyramide de la maison de Longueville, accompagnée de statues & de bas-reliefs, & le mausolée de Henri Chabot, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & pesante. Il est mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) Gilles Guérin, né à Paris en 1605, avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artistes peu favorisés de la nature, bien au-dessus de la médiocrité. Si nous faisons ici mention de lui, c'est qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, &, comme l'observe Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort estimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Versailles, dans les bains d'Apollon, un grouppe de chevaux qu'une pensée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'est point estimé des connoisseurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau grouppe des frères Marsy. Il a fait aussi, dans le même parc, une figure peu remarquable représentant l'Afrique, & à Paris, dans l'église de Saint-Sauveur, la résurrection. Il est mort en 1678, âgé de soixante & douze ans.

(25) Jean Theodon, sculpteur françois, a peu travaillé pour sa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naissance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ses confrères, l'engagèrent à porter ses talens à Rome. Il est vraisemblable qu'il connoissoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait ses premières études. Ses talens y furent estimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule; lorsqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiste qui, suivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiste remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jésuites voulurent décorer de deux grouppes, composés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faisoient élever dans l'église du Jésus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours; les plus célèbres sculpteurs d'Italie se présentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors sculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux grouppes sont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodnon représente la foi qui foudroye l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui se termine en serpent : près d'elle est un roi du Japon qui se soumet à la foi chrétienne.

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief représentant les enfans de Jacob, accusés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joseph, leur frère. Il a aussi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuse Christine, reine de Suède.

On voit de lui à Versailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la salle des antiques, une figure en marbre. C'est lui qui a commencé le grouppe d'Arrie & Pœtus qui est placé aux Tuileries, & qui étoit resté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit [illegible] moins de pesanteur. Il est mort à Paris vers 1680.

(26) Michel Anguier, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut [illegible] sa ville natale les premières leçons de [illegible], & fit, dès l'âge de quinze ans, [illegible] pour les Jésuites de cette ville. [illegible] à Paris dans l'école de [illegible], [illegible] dans quelques [illegible] frugalité, il se [illegible] épargne, pour faire le voyage de [illegible]. Il y trouva, dans l'attelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de [illegible], des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & sous les yeux de ce célèbre maître, plusieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages subalternes pour l'eglise de St. Pierre & pour les palais de plusieurs cardinaux. Ces occupations suffisoient à sa subsistance, & lui laissoient le loisir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit langui dans la misère, si son frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuses de Ste Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans la même année le modèle de la statue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à sa réputation : mais il eut occasion, l'année suivante, de faire connoître son talent, par les douze figures en bronze posées sur le tabernacle de l'Institution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de séjour en France, il fut chargé de travaux considérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. « La sculpture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, consiste en huit grands » termes, au milieu desquels sont placés les » élémens en quatre médaillons. Les parties » les plus étroites du plafond sont occupées » par quatre satyres mâles & femelles, d'une » grande beauté, emblêmes des saisons. Le » haut de la voute fait voir l'année & les » heures du jour, élégamment traités en bas-» reliefs feints de bronze.

» Dans la seconde pièce, des figures de » fleuves désignent la Scène, le Rhône, la » Garonne & la Loire. Les quatre renom-» mées, placées aux extrémités du plafond, » portent les armes du roi & de la reine; » elles sont belles, sveltes, & d'un très-beau » caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze, » représentant la France & la Navarre, » ornent le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troisième » pièce offrent des renommées & des génies; » ils grouppent avec des trophées & des mo-» numens élevés à l'immortalité. Douze petits » amours portent une guirlande autour du grand » morceau de peinture qui forme le milieu » de cette pièce. Dans le cabinet sont des » vertus & huit petits génies dont chacun » tient une fleur de lys ».

La magnificence royale du surintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnerent pendant quelques années de l'occupation à notre artiste, qui fut ensuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des sculptures du Val-de-Grace. La nativité en marbre qu'il plaça sur l'autel, est regardée comme le plus beau grouppe qui soit sorti de sa main. Il décora de seize figures de femmes l'intérieur de ce superbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde bosse & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Chartre. Le sujet est Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la prison ou Chartre, Saint-Denis & ses compagnons. L'artiste s'est ménagé un effet piquant, en supposant la prison de forme circulaire, & faisant tomber la lumiere d'en-haut. On estime aussi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latran, & le crucifix qu'il fit pour le cimetiere de St. Roch, & qui est aujourd'hui placé dans dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle est l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent sa réputation, furent les statues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La statue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites sur les dessins de Lebrun, qui voulant se réserver la gloire de tous les travaux faits pour Louis XIV, laissoit rarement aux plus habiles artistes la liberté de se livrer à leur génie.

Michel

Michel Anguier est mort à Paris, en 1686, âgé de soixante & quatorse ans.

(27) Louis Lérambert, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du dessin; mais le goût qu'il conçut pour la sculpture le fit passer dans l'attelier de Sarrazin. Élève des arts, il étoit en même temps courtisan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conserva dans la suite auprès de son successeur. Au talent de la sculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit musicien, il faisoit des vers, & dansoit assez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour: il plaisoit par la gaieté de son imagination, par la vivacité de ses reparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laissé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant sa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand: c'étoient des bustes & des médailllons représentant les portraits des personnes les plus distinguées de la cour & de la ville. On s'immortalise rarement par de semblables travaux, mais on plaît à ses contemporains.

Il obtint enfin une entreprise plus considérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroisse de ce seigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des sculptures, il le fut aussi de l'épitaphe, & la fit en vers.

Il exécuta pour Versailles les figures en marbre de Pan, d'un faune, d'une hamadryade dansante, d'une nymphe jouant du tambour de basque. Ces figures placées autour du bassin d'Apollon, en furent retirées dans la suite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & transportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on estimoit surtout l'hamadryade, qui plaisoit par un expression de gaieté & par la légèreté de sa draperie. Il fit encore, pour la terrasse près de l'orangeri, deux sphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre grouppes de trois enfans dans l'allée d'eau qui descend à la fontaine du dragon. Ces grouppes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fussent jettés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'est pas capable de tenir un rang entre les grands artistes; mais, dit Dandré Bardon, ses ouvrages présentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il est mort à Paris en 1670, âgé de cinquante six ans. Il est utile aux artistes d'avoir des manières polies, de l'esprit, & même un esprit très-cultivé; mais il est bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainsi que Lérambert, faire profession de courtisans & de beaux-esprits.

(28) Pierre-Paul Puget, peintre, architecte & sculpteur, naquit à Marseille en 1622. Son père qui étoit sculpteur & architecte, ne s'est fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de son fils, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un sculpteur médiocre, qui étoit en même temps constructeur de galères, & que son élève eut bientôt surpassé. L'élève engagea le maître à lui confier la construction & la sculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût passé sous le nom de cet artiste obscur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiste de Marseille: mais son génie lui apprenoit qu'il savoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les mystères lui en seroient dévoilés: il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit sans calculer ses moyens, & arrivé à Florence, à l'âge de quinze ans, il se trouva sans argent, sans amis, sans ressources, demandant de l'ouvrage à des artistes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un sculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoissant son maître dans le compagnon qu'il soudoioit, lui abanduna la composition de ses ouvrages les plus considérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & passa ensuite à Rome, où quelques dessins qu'il fit voir à Pietre de Cortone lui méritèrent l'estime & l'amitié de ce maître. Alors il se consacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages du Cortone, & les imita de si près que les siens lui furent plusieurs fois attribués. Que ne seroit pas devenu le Puget si, puisant la science de l'art dans une source plus pure, il avoit employé le même temps à sonder, à pénétrer les principes des artistes de la Grece, à étudier profondément ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la destruction! Les modernes n'auroient pas eu de statuaires qu'ils eussent pu opposer au Puget. Mais on peut dire aussi que les artistes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonstances, sont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puisque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'est que son penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après six ans de séjour en Italie, il revint

à Marseille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaisseau qu'il pût imaginer. Il passa quelques années dans sa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupa que de la peinture & du dessin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marseille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuse, après laquelle on lui conseilla d'abandonner le pinceau, & de se faire des occupations plus proportionnées à ses forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il se livra tout entier à l'architecture & à la sculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent sans avoir le premier des talens; la maladie qui menaça ses jours fut la cause de sa gloire.

On dût prévoir le grand nom qu'il se feroit dans la sculpture, quand, pour coup d'essai, il produisit les deux termes colossaux qui soutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait transporter à Versailles, comme Louis XIV l'avoit ordonné sur le rapport du marquis de Seignelay, s'ils n'avoient pas été composés de plusieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur, pour lequel il fit au château de Vaudreuil, en Normandie, une figure & un grouppe en pierre, dans la proportion de huit pieds : l'une représentant Hercule, l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit, il en parla à Fouquet, & le surintendant voulut être des premiers à occuper l'habile statuaire. Il le chargea d'aller choisir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit, s'acquitta de sa commission, & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres, il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repasser en France, quand il apprit la disgrace de Fouquet. On lui proposoit à Gênes des ouvrages importans : il y resta, & fit pour l'église de Notre-Dame de Carignan un St. Sébastien, & un bien heureux Alexandre Saoli, statues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta, pour le duc de Mantoue, un bas-relief représentant l'Assomption. Lebrun, qui venoit en France, se détourna de sa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert, qui engagea le roi à rappeller le Puget en France, avec le titre de sculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaisseaux, & une pension de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes, un noble lui demanda une statue sans convenir du prix. La statue fut terminée, ce noble l'admira, mais il crut pouvoir disputer pour la somme que l'artiste en demandoit. Puget, sans perdre le temps à contester, brisa la statue, & adressant la parole au Genois : « je suis » plus noble que vous, lui dit-il, car je sais » dédaigner le prix de mon travail, & vous » n'avez pas la noblesse d'employer votre ar- » gent à acquérir une belle chose ».

Il se délassoit à Toulon de ses travaux pour la marine, en ébauchant le grouppe d'Alexandre & Diogène qui ne fut terminé que longtemps après. Plusieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace; il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit sa célèbre statue de Milon, placée dans le parc de Versailles, & qui assure sa réputation. L'expression de douleur, de force & de résistance y est sensible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de sa dureté & pris la souplesse de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de son auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciseau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique si les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle assez intelligent, assez sensible, pour poser le pied souffrant de l'Athlete. Il le posa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expression qu'il avoit dans son ame, se fit mouler le pied, & travailla son marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artistes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas exposer ses talens dans le plus grand jour. Aussi parvinrent-ils à faire placer son chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui savoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il desira que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correspondant, & Puget fit le grouppe d'Andromède delivrée par Persée. Le roi préféra ce grouppe au Milon, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la postérité. La beauté, la noblesse héroïque & par conséquent idéale, étoit nécessaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Persée : loin d'être un héros, fils de Jupiter, & supérieur à la nature humaine, il n'est pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget seul pouvoit exprimer la délicatesse, la morbidezze des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle semble trop petite par comparaison à celle de Persée : l'auteur s'excusoit sur la maladresse d'un artiste à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre

Cet ouvrage avoit été présenté au roi par le fils du statuaire; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque &

peu satisfait du prix que les ministres mirent à ses travaux. Il ne resta que sept à huit mois éloigné de son pays & ne consentit à recevoir la visite d'aucun artiste. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas justice à ses talens, & il les enveloppa tous dans sa haine. Coysevox vint un jour dans son attelier sans lui être connu & conduit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudence de le nommer, & le Puget prenant aussitôt l'artiste par les épaules, le fit sortir en lui disant : » eh quoi ! Monsieur Coysevox, un habile » homme comme vous vient voir travailler un » ignorant comme moi ! »

On lui offroit des ouvrages à Versailles : mais Lebrun abusant de sa réputation & de sa qualité de premier peintre, s'obstinoit à fournir les dessins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Puget ne voulut pas fléchir sous le despote des arts, & s'empressa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après son retour qu'il termina son bas-relief d'Alexandre devant Diogène. Il l'envoya à Paris; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui assigna pas de place & il resta négligé dans la salle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de noblesse, des figures qui sembleroient avoir été exécutées sur les dessins de Jordaëns, & qui tiennent plus au style trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié sur la nature : mais on y remarque aussi des parties qui font reconnoître la main du maître. Ce sont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon : « l'enthousiasme qui y brille, le feu qui perce de » toutes parts sont si séduisans qu'à peine » a-t-on le temps de s'appercevoir des négligences échappées au sculpteur. Disons tout : » le charme qui en résulte est capable d'adoucir l'humeur même de la censure disposée à les relever ». M. Falconet, plus sensible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ses beautés ne sont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne sentoit pas. Cependant cet artiste avoit déja fait, comme nous l'avons dit, le bas-relief de l'Assomption admiré par le Bernin. Ce fut aussi par un bas-relief qu'il termina sa carrière, il n'eut pas même le temps de le finir. Il représente la peste de Milan. On dit qu'il est incorrect, mal dessiné & qu'il se ressent de la vieillesse de l'artiste.

Le Puget mourut dans sa patrie en 1634 âgé de soixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Ses défauts sont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands statuaires. Heureux si, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & sensible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la noblesse sont bien plus indispensables encore dans la sculpture que dans la peinture, qui répare l'absence de ces qualités par les charmes séduisans du clair-obscur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardiesse qui alloit jusqu'à l'audace, n'ayant souvent pour se diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... assuroient avoir vu une partie de son Milon fort avancé, tandis que le reste n'étoit pas encore tout-à-fait dégrossi.

(29) Antoine Raggi, dit le *Lombard*, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suisses sur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du Bernin. On sait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artistes estimés de son temps. Il seroit très-inutile d'entasser ici les titres de ses productions, lorsque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de sa main, mais fait sur le modèle du Bernin, & qui n'est pas d'ailleurs d'une beauté remarquable : c'est une vierge tenant l'enfant Jesus sur ses genoux. Cet artiste se procura par ses talens une fortune considérable, & mourut en 1686, âgé de soixante & deux ans.

(30) Thomas Regnauldin, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans sa jeunesse des secours qui ont souvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, eut de ce Prince une pension de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à son retour; mais tous ces avantages ne purent l'emporter sur la nature qui ne lui avoit donné que les dispositions qui conduisent à une honnête médiocrité. On regarde comme son meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Versailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles sont exécutées sur les dessins de le Brun : nous avons déja observé que les plus grands statuaires étoient soumis à cette servitude. Le grouppe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuileries, est aussi de cet artiste qui mourut en

1706, âgé de soixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la pesanteur.

(31) Dominique Guidi, naquit à Massa-Carréra, ville du Duché de Toscane, en 1628, & vint fort jeune à Rome, où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & est compté au nombre des artistes qui se sont fait un nom sans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop souvent le profit à la gloire; il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faisoit exécuter par des artistes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour se faire une idée de son talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque surtout sa statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clement IX, à Sainte-Marie-majeure, le songe de Joseph, à qui un ange révèle le mystère de l'incarnation, dans l'église de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiste parvint jusqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il est placé à Versailles, au-delà du bassin de Neptune, & représente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie est sous ses pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déesse, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put se soustraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler sur le dessin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de soixante-treize ans.

(32) Gaspard et Balthasar Marsy. Nous ne séparerons pas ces deux frères qui se plurent à unir leurs talens. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaspard en 1624, & Balthasar en 1628. Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un sculpteur en bois: ils parvinrent ensuite à être connus de Sarrasin & de Buyster, qui les firent travailler pour eux. Ils passèrent plusieurs années dans ces occupations subalternes, jusqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du secrétaire d'état la Vrillière, qui est aujourd'hui l'hôtel de Toulouse: ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux restoient encore renfermés dans des hôtels, lorsqu'ils trouvèrent enfin l'occasion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en stuc de la chapelle basse des Martyrs, dans l'église de l'Abbaye de Montmartre, où ils exécutèrent en albâtre, la statue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Versailles étoit le plus digne théâtre des grands talens: ils y débutèrent par les figures en bronze placés aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone: cette dernière est comptée entre leurs ouvrages célèbres; mais ils se surpassèrent encore dans le second groupe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage est relevé par la médiocrité du premier groupe, qui est de Guérin. Leur composition est pleine de feu, leur exécution d'élegance & de finesse. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, est dans l'église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Pres, le tombeau de Jean Casimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu sa couronne. Balthasar après avoir mis la dernière main à cet ouvrage, abandonna la sculpture & se livra aux douceurs d'une vie obscure & tranquille. Il mourut, suivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-six ans.

Quand les deux frères eurent cessé d'associer leurs talens, on reconnut que c'étoit Balthasar qui avoit le plus apporté dans cette association: Gaspard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent sensiblement inférieur, quoique non méprisable. C'est lui qui a fait à Versailles, sur les dessins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui représente Mars portant l'écu de France & poursuivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, est ce foible groupe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuileries: il y travailloit lorsqu'il mourut en 1681, dans sa cinquante septieme année.

(33) Etienne le Hongre, né à Paris en 1628, » fit pour Versailles, dit Dandré Bar-» don, plusieurs ouvrages estimés, une figure » qui représente l'air, & deux termes désignant » l'un Vertumne, & l'autre Pomone. L'un des » quatre bas-reliefs de la porte Saint-Martin, » est l'ouvrage de son ciseau, & c'est d'après » son modèle qu'a été fondue la statue équestre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il est mort en 1690, âgé de soixante deux ans.

(34) François Girardon est, de tous les sculpteurs qui furent employés pour le faste de Louis XIV, celui qui a laissé le nom le plus célèbre. Il dut une grande partie de sa réputation à ses talens, mais il fit contribuer aussi à sa célébrité la souplesse de son caractère.

Il naquit en 1630 à Troies en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvroient une route trop incertaine pour aller à la

fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus assurée. Ce fut à cette profession qu'il destina son fils, & il le mit quelque temps en apprentissage de chicane : vaincu enfin par les instances du jeune homme, il consentit à le placer chez un menuisier sculpteur; mais dans l'espérance de le rebuter, il pria le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus desagreables. Le menuisier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, se rendit son appui auprès de son père, & le jeune homme obtint la liberté de suivre son penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une semblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres secours : mais les églises de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de statues d'un bon style. Faites dans le seizième siècle, elles sont l'ouvrage de deux artistes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & son goût formé sur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie : l'autre, nommé *Domenico*, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guide par ces modèles, Girardon, sans être encore sorti de sa ville natale, fit une statue de la Vierge que sa famille conserve encore, & qui est recommandable par la légèrete des draperies.

Son maître eut occasion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liébaut, qui appartenoit au chancelier Séguier; il ne manqua pas de mener avec lui son élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occasion de sa fortune. Le chancelier reconnut ses heureuses dispositions, & lui fit faire le voyage de Rome à ses frais. Le souple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une pension sur le sceau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magistrat, il eut pour lui les complaisances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ses conseils, de le regarder comme son maître, & d'adopter son goût de dessin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de se livrer à son propre goût : il avoit fini par se rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois suivie par politique.

Les hommes bas & flateurs sont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiste, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribue, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le statuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artistes de Paris, & l'engagerent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux statues, grandes comme nature, qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, sont les premiers ouvrages de Girardon; il en fut chargé à son retour de Rome. C'est de lui que sont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entreprise, déclaré le vainqueur de ses rivaux, & reçut des mains de Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marsy n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par ses rivaux; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, près l'avoir flatté luimême s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les foiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à sa réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on sait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On sait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage; mais qu'importe les premières incertitudes de l'artiste quand le travail est terminé? Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'est la pésanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de finesse, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui se remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui se trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & est aujourd'hui érigé a Beauvais.

On connoît de ce statuaire le tombeau de son épouse à Saint-Landri; il a été exécuté par ses élèves, & est trop grand pour le temple dans lequel il est placé; celui de la princesse de Conti à Saint-André-des-Arcs; celui de

Louvois aux Capucines; celui de MM. Caftellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ses ouvrages qui décorent le parc de Versailles, on distingue les sculptures du bassin de Neptune, l'Hiver sous la figure d'un vieillard, tenant un vase de feu, la fontaine de la pyramide, & surtout le groupe de l'enlévement de Proserpine. Tous ces ouvrages, excepté le troisième, ont été exécutés sur les dessins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien su travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ses ouvrages une pésanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuser, en disant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même ses marbres, il abandonna cette partie essentielle de la sculpture à des artistes qui, quoiqu'habiles, n'ont pas jetté dans l'exécution tout l'esprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien possédé le travail du marbre, il n'auroit pas souffert que ses ouvrages eussent conservé une tache d'imperfection qu'il auroit dépendu de lui de leur ôter. Il auroit fait avancer ses marbres, & leur auroit imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en soit, on avoue qu'il possédoit à un haut dégré l'art de modeler. « La figure de Jupiter, placée dans » une des niches de la colonnade du Louvre, » dépose de son talent en cette partie. Ce » plâtre travaillé à la main, dit M. D..., a » douze pieds de proportion, & quoique ce » ne soit qu'une première pensée, il est un de » ceux qui peuvent faire juger plus réelle- » ment du mérite de son auteur ».

Girardon est mort à Paris en 1715, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) Jean-Baptiste Tubi, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut son maître, ni en quelle année il vint en France; mais on sait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663, à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiste soit rarement un titre de gloire, il suffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du grouppe antique de Laocoon, qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut consoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Versailles, au milieu du bassin d'Apollon, ce Dieu monté sur un char tiré par quatre coursiers que conduisent des Tritons; la fontaine de Flore, la Poésie Lyrique, Acis & Galatée, & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre; c'est la belle demi-figure représentant la mère de le Brun, dans l'église de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'église de Saint-Eustache, la première au tombeau de Colbert, la seconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il est l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du grouppe qui, à Saint-Denis, représente, sur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain observe qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi sont faits sur les dessins de le Brun, *d'après lesquels*, ajoute-t-il, *les plus fameux sculpteurs se faisoient gloire de travailler*. Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de se soumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puget.

Tubi est mort à Paris en 1700, âgé de soixante & dix ans.

(36) Christophe Veirier, né à Tretz en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, » un digne élève de Puget, son parent. Il » n'est guère connu que dans sa patrie, parce » qu'il n'en sortit jamais. Il exécuta une partie » des ouvrages de son maître, & notamment » le cartel de l'hôtel-de-ville de Marseille. » On voit, au bureau de la consigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi- » relief; à Aix, dans une des chapelles de » l'Oratoire, la figure d'un Jésus; aux Car- » mélites, deux bas-reliefs; un Mars au pa- » villon dit de la Molle; un faune chez M. » d'Eiguilles, & chez M. de Brue un Lysima- » chus que les grands maîtres ne désavoue- » roient pas ». Il est mort en 1689, âgé de cinquante-neuf ans.

(37) Martin vanden Bogaert, connu sous le nom de Desjardins, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit présent à ce corps d'un bas-relief représentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais surtout de celui de Mignard, morceau distingué. Le premier de ses ouvrages considérables est la statue équestre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna ensuite de six grouppes de pierre, représentant les évangélistes & les pères de l'église grecque & latine, le portail de l'église du collége Mazarin; il sculpta en marbre, pour le petit parc de Ver-

failles, le Soir désigné par Diane, ayant près d'elle une levrette; par la manière dont il termina la statue d'Artémise, commencée par le Fevre, il se rendit propre cette figure; il fit pour l'orangerie la figure pédestre de Louis XIV, vêtue à la romaine : mais rien ne donna plus d'éclat à sa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce siècle des flatteurs, se distingua par ses flatteries fastueuses, & sut imprimer à ses actions de courtisan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, est représenté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant sous ses pieds un cerbere, pour désigner son triomphe sur la triple alliance. Ce groupe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un seul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un seul jet, des fontes colossales. Le piedestal étoit orné de six bas-reliefs : & aux quatre angles paroissoient enchaînés des esclaves en bronze qui désignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. esclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Assemblée Nationale.

On voit aussi à Paris, du même artiste, les quatre Vertus Cardinales, distribuées en quatre bas-reliefs, dans l'église de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de noblesse, & ne se distingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où son père s'étoit illustré comme artiste, réunissant en sa personne des titres de noblesse bien plus respectables.

(38) ANTOINE COYSEVOX, originaire d'Espagne, naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-sept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une statue de la Vierge : il vint alors à Paris, travailla sous Lérambert & sous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, se rendit bientôt célèbre, & avoit à peine vingt-sept ans quand il fut choisi par le cardinal de Fustenberg pour aller en Alsace décorer son palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après lesquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artistes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliser leurs noms.

Après avoir fait la statue pédestre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont est enrichi le piedestal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la statue équestre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment pensé le Bernin, que pour représenter des chevaux, il suffit d'avoir jetté sur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il sentit que le succès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude, il se fit amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choisissant entre ces animaux, choisis eux-mêmes, les plus belles formes qui distinguoient chacun d'eux, les observant dans l'etat de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans sa mémoire, traçant sur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'instruisant ainsi par lui même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant sur la base de l'anatomie, & faisant lui-même des dissections de chevaux. C'est à l'opiniâtreté de semblables études que sont dûs les succès dans les arts. Des études légeres peuvent quelquefois procurer des succès brillans, mais passagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coysevox s'acquit en ce genre, dans les deux chevaux ailés, destinés d'abord pour les jardins de Marly, & placés ensuite aux Tuilleries. L'un porte Mercure, & l'autre la Renommée, figure remarquable par son extrême légéreté. Ils ne sont pas tout-à fait exempts de manière, mais on voit que cette manière est fondée sur la science, & que ne pardonne-t-on pas d'ailleurs au feu dont ils sont animés? Ce jardin offre encore du même artiste le fluteur, jeune faune, dans lequel l'artiste a exprimé la vigueur de l'homme champêtre, & deux autres ouvrages moins remarquables, dont l'un représente Flore, & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus austères; ouvrages de la même main : le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre-Nations, celui du prince Ferdinand de Fustenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés, celui de Mansard à Saint-Paul; mais surtout celui de Colbert à Saint-Eustache, qui est compté entre ses chefs-d'œuvre.

Coysevox a fait à Marly les groupes placés aux deux extrémités de la rivière de Marly; on y distingue le Neptune & l'Amphitrite; à Versailles, deux fleuves en bronze, la Dordogne & la Garonne, l'Abondance, un esclave attaché à des trophées, sept bas reliefs dans la colonade, un grand vase entouré de bas-reliefs relatifs à l'histoire de Louis XIV, &c. à Sceaux, une figure de fleuve placée dans

une niche rocaillée ; à Chantilly, la statue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux considérables ne l'empêchèrent pas de faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Nostre à Saint Roch, de Colbert à Saint-Eustache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en bustes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, sont des ouvrages de sa vieillesse. Il est mort à Paris, en 1720 ; âgé de quatre-vingts ans.

(39) Corneille Vanclève, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & seconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la pension du Roi.

Après six ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphême. Nos temples renferment un grand nombre de ses ouvrages. On voit de lui à Notre Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des instrumens de la passion ; ce sont les plus voisins du maître-autel : dans l'église de Sorbonne, un ange de marbre, sur le fronton du maître autel ; aux Invalides, trois bas-reliefs ; l'un représentant la sépulture du Sauveur ; l'autre, Saint Louis faisant la translation de la couronne d'épines ; & le troisième, ce Prince recevant l'Extrême Onction ; les anges qui sont au-dessus de la porte du côté de la campagne, tant en dehors qu'en dedans ; les deux anges & la gloire placés au grand-autel dans l'église de Saint-Paul.

L'un des grouppes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, est l'ouvrage de Vanclève, & fait honneur à cet Artiste ; c'est celui qui représente la Loire & le Loiret sous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'est lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Versailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terrasse un loup, ouvrage fondu par les Kellers ; c'est encore de lui qu'est dans le même parc, la statue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'est pas du nombre des artistes qui ont répandu le plus grand éclat, il est au moins du nombre de ceux qui méritent de l'estime, & on ne pourroit lui en refuser, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour son art & d'une vie très-laborieuse. On assure qu'il se leva toute sa vie à quatre heures du matin, pour donner au travail un temps où le silence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il se satisfaisoit difficilement lui-même, revenoit plusieurs fois sur ses idées avant de s'arrêter sur l'une d'elles, détruisoit & recommençoit les esquisses & les maquettes ; & quand il avoit enfin arrêté son projet, il ne se montroit pas moins difficile sur le choix des formes, & sur l'exécution. Il avoit moulé sur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets sous les yeux ; mais si ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le sentiment de la chair ; aussi reproche-t-on à notre artiste d'avoir quelquefois manqué dans cette partie. Il est mort à Paris en 1732, âgé de quatre vingt-sept ans : il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractere confiant, & ne se montroit pointilleux que sur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & ensuite Chancelier.

(40) Sébastien Slodz naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'est de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains ; morceau justement estimé par la précision des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche justement le défaut de noblesse & d'expression. C'est encore un bon ouvrage que son bas relief, placé aux Invalides, & qui représente Saint Louis envoyant des Missionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Versailles le grouppe de Protée & d'Aristée, & à Marly la figure de Vertumne. Il est mort en 1726, âgé de soixante-onze ans.

(41) Pierre le Gros, né à Paris en 1656, fils d'un sculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu assez de talent pour être Professeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occasion d'y faire connoître ses talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouissoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jésuites faisoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'église des Jesus : ils ouvrirent un concours pour deux grouppes qui devoient être placés aux côtés de cet autel, & le Gros se sentoit intérieurement capable de prendre part à ce combat ; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puisse lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres ; l'âge de le Gros pouvoit inspirer à ses juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jésuites eux-mêmes qui sentoient que son mérite étoit au-dessus

tems de son âge, lui conseillèrent de faire ses modèles en secret, & de les envoyer encaissés comme s'ils arrivoient de Gênes. Le jour du jugement arrive; les modèles des concurrens sont exposés; ceux de le Gros sont tirés de leurs caisses: artistes, amateurs, tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger; tous lui adjugent unanimement le prix, & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace, s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation, & il sut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit » Dandré Bardon, de deux grouppes saillans » liés par des objets intermédiaires de différens » reliefs. Dans le grouppe principal, le héros, » tout-à-fait isolé dans sa partie supérieure, & » détaché sur un ciel qui lui sert de fond, est » porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & » par les fuyans des nuages, que les objets ac- » cessoires conduisent cette masse jusqu'au » champ du bas-relief. Un même artifice dirige » les effets produits par les chérubins qui for- » ment le second grouppe. Les aîles étendues » du principal émissaire céleste, ses draperies » voltigeantes, les nuées qui l'environnent, » les anges qui l'accompagnent, concourent » successivement au stratagême du ciseau. Eh! » quels accidens de lumière n'en résulte-t-il » pas? De grandes masses de jours & d'ombres, » des parties de demi-teintes très-étendues qui » les font valoir, des échos qui les rappellent, » jettent dans l'ouvrage les charmes du clair- » obscur. Des travaux variés & finis, des pi- » quans répandus, des noirs fouillés dans les » objets des premiers sites, un *faire* savam- » ment négligé, & presqu'effacé, des légère- » tés, des indécisions ménagées avec adresse » dans les parties fuyantes, l'embellissent des » charmes de la vérité. On croit voir l'air » rouler autour des corps, & tous les corps se » mouvoir dans les airs. Quelle magie produit » une illusion plus séduisante? N'est-ce pas » l'industrie avec laquelle on expose les dif- » férens reliefs, qui prête le mouvement aux » objets? Sans doute l'œil attiré successivement » sur les divers points présentés par la rondeur » des figures, croit voir en elles l'action qu'il » se donne pour en parcourir les beautés. Tel » un voyageur, du sein d'un navire, croit » appercevoir les bords de la mer fuir loin » de lui, tandis que c'est lui-même qui s'en » éloigne. «

On compte aussi au nombre des célèbres ouvrages de le Gros, la figure de Saint Stanislas. Il est représenté de grandeur naturelle & couché sur le lit de mort: sa tête, ses mains, ses pieds sont de marbre blanc, sa robe de marbre noir, & son lit de marbre sicilien de différentes couleurs; exemple qu'il ne faudroit pas imiter. L'objet de la sculpture n'est pas d'exprimer la couleur propre, & chez elle ces sortes de recherches de la vérité ne font que rendre le mensonge plus sensible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jésuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque chose de gothique: ce n'est pas elles que les vrais connoisseurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand statuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles sculpteurs; ils durent le voir sans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les statues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa statue de Saint Dominique, dans la basilique de Saint Pierre, est comptée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir sa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiseul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiste, pour bâtir la salle de la Comédie Italienne. Il fit aussi quelques sculptures à Montmorency.

On ne peut assurer s'il fit pendant ce séjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure représentant une Dame Romaine; que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artistes regardent comme un monument précieux de la science & du grand goût de ce statuaire. Il est vrai qu'une figure antique lui en a inspiré l'idée; mais la gloire du succès lui reste tout entière, & l'original qu'il a suivi ne peut guère être regardé que comme une pensée ou une esquisse qui lui laisse à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la description du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique » ouvert de la ville Médicis, du côté du jar- » din, une matrône qui a été copiée par le » Gros. L'attitude de cette figure est belle, » ainsi que l'ordonnance de sa draperie: mais » l'exécution en est sèche, les plis en sont » égaux, sans variété; le caractère de la tête en » est dur, & sans aucun agrément, quoique » grand; les cheveux droits & secs; les pieds » en sont chaussés à sandales dans lesquelles » il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoîtra combien elle a gagné dans l'imitation du statuaire moderne. Cette imitation « devient originale, dit Dan-

» dré Bardon, par les beautés que le Gros y a » introduites. Il a su concilier la belle intention que présente le marbre qui lui a servi » de modèle, avec les vérités dont il est dépourvu, & dont on sent qu'il étoit susceptible ».

Il ne resta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de se l'associer, ne lui donna que des dégoûts. Il auroit desiré d'être au nombre de ses membres; mais son mérite étoit assez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le dispenser de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent est encore incertain. Les corps sont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il est des hommes que leur mérite doit mettre au-dessus de ces formes, & des réputations qui sont trop générales & trop brillantes pour devoir être soumises à des jugemens particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet; au lieu de joindre leurs applaudissemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands statuaires manquent à la liste des académiciens. L'absence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggrava, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injustice de sa patrie.

On distingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété; la statue en pied du Cardinal Casanatta à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure; celui d'un prélat de la maison Aldobrandine à Saint Pierre aux liens; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'église du Jesus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion; elle est grouppée avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit de lui à Turin, dans l'église des Carmélites, est mise au nombre de ses meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir si peu de monumens d'un artiste qu'elle a produit, & doit être jalouse de ce que Rome, pour me servir des expressions de M. D..., est la seule qui puisse dire que ce fut un grand homme. Il étoit persuadé que, dans son art, ce qui n'est qu'agreable, sans avoir un grand caractère, n'est point beau; il voyoit avec peine le goût de son pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfère trop souvent à la beauté: « Vous » ne voulez que du tendre, du joli, de l'ai- » mable, disoit-il un jour à un François; & » souvent le beau, le grand vous échappe ».

Il mourut à Rome en 1719, âgé de cinquante-trois ans. On croit que ses jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit se consoler de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ses talens les académiciens de Paris: il auroit dû se persuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil, s'ils avoient intérieurement rendu moins de justice à sa supériorité.

(42) Nicolas Coustou, né à Lyon en 1658, apprit les premiers principes de son art sous son père, qui étoit sculpteur en bois, & vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus savantes de Coysevox, son oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il s'appliqua principalement, dans cette ville, à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde, tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudesse. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui est placée dans les jardins; & comme l'original n'est qu'une antique des siècles inférieurs de l'art, il se crut permis de ne s'y pas attacher servilement.

Après trois ans d'absence, il revint à Paris & vit son talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le consacrer, fut le groupe qui représente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion, & sont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital, que l'on continue d'estimer, étoit destiné aux jardins de Marly; mais il est placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiste: deux retours de chasse, figurés par des nymphes dont chacune est grouppée avec un enfant; la statue de Jules César, & sur tout le berger chasseur. On estime moins les deux chasseurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terrasser un sanglier, & est prêt à lui donner la mort; l'animal est une belle imitation du sanglier antique de Florence: l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le costume de ces deux figures; on y trouve un goût françois trop opposé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Coustou dans le grouppe de tritons qui décore la cascade rustique de Versailles. On l'admire encore plus dans la descente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui est placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'est, suivant Dandré Bardon, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de dessin & le majestueux pathétique de l'expression ont d'intéressant. On voit aussi du même artiste, dans cette église, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-dessus de la grille du chœur. C'est de lui qu'est le tom-

beau du Prince de Conti dans le chœur de l'église de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Créquy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédestal de la statue de Louis XIV. Cet artiste a travaillé jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, & le dernier de ses ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de terminer entièrement, est l'un des plus estimés : c'est un bas-relief en médaillon, représentant le passage du Rhin. Il est placé à Versailles, dans le sallon de la Guerre. Coustou a fini sa carrière laborieuse en 1733. Il s'est distingué par l'esprit de ses conceptions & l'agrément de son exécution. Ses formes ont de la pureté; mais on ne trouve pas dans ses ouvrages le caractère sage de l'antique : on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) Camille Rusconi, né à Milan en 1658, apprit son art à Milan & se perfectionna à Rome. Il étudia surtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlèvement de Proserpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèse. L'Apollon & l'un de ses Hercules, ont passé en Angleterre.

Il travailla d'abord en stuc, & ses premiers ouvrages en marbre sont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran: ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, représentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital est le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'église de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife est représenté assis dans la chaire papale, & revêtu de ses habits pontificaux. Plus bas, la Justice & la Piété, soulèvent une grande draperie, & laissent voir un bas-relief qui n'est pas moins estimé que le reste du monument. Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie soutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de sculpteurs entre ses » contemporains, dit M. D.... ont approché » comme lui de l'antique & de la nature. Ses » attitudes sont belles & majestueuses, ses » têtes peu communes, & ses draperies très- » élégantes. Il donnoit à ses figures l'action » qu'elles demandoient; elles paroissoient vi- » vantes, tant il savoit bien exprimer les pas- » sions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeste avec de grands talens, que jamais il ne déprisoit les ouvrages de ses rivaux, & qu'épris d'amour pour la gloire, il travailloit pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il est mort en 1728, âgé de soixante & dix ans.

(44) Grinling Gibbons. On ignore l'année qui a vu naître cet artiste Anglais; on ne connoît pas même le lieu de sa naissance, & l'on ne sait de qui il reçut les principes de son talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de spectacles à Londres, qui lui confia les sculptures d'une salle de comédie. Il fut ensuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windsor, & de quelques autres maisons royales.

On dit que Gibbons fit son propre buste en bois; on parle d'un bas-relief sur lequel il représenta le martyr de Saint-Etienne. On soupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la statue en bronze de Jacques II, qui est dans le jardin de Witheal; la seule circonstance qui autorise ce soupçon, c'est qu'on ne sache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun sculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage: mais ce qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'est que les deux vertus qui accompagnent le buste de Pilor à Westminster, & le tombeau de Newton, dans la même église, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'est dans la partie de l'ornement qu'il s'est distingué, & nous aurions gardé le silence sur ce sculpteur, s'il n'étoit pas le seul qu'ait produit l'Angleterre. On vante de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicatesse du travail, & de l'extrême patience; tels que des oiseaux dont il semble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologna, de l'Algarde, de le Gros, du Puget! Gibbons est mort à Londres en 1721.

(45) Marc Chabry, élève du Puget, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la sculpture du Maître-Autel de l'église de Saint-Antoine, & un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, placé au-dessus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit présenter au roi une statue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre stérile de sculpteur de sa Majesté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 8000 livres, une statue représentant l'Hiver; nous serions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans sa patrie, & y est mort en 1727.

(46) Pierre le Pautre, né à Paris en 1660, étoit fils d'un architecte. Il apprit la

sculpture sous un maître dont le nom est aujourd'hui oublié, mais il se perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il resta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la pension du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas se présenter à l'académie royale. Cela ressembloit à de la modestie, mais la modestie cache bien souvent de l'orgueil. Il ne dissimuloit pas à ses amis qu'il n'étoit pas fâché de rester dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le sceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas soumettre sa tête au joug. Avec de tels sentimens, on doit prévenir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puisque le Brun en étoit le distributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit sa réputation : c'est le groupe d'Enée enlevant son père Anchise, & tenant par la main son fils Ascagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui est compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les statuaires françois. Peut-être les anciens juges de la Grèce auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de noblesse, d'héroïsme : ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus : comme ils désignoient par un caractère bien marqué les descendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'on eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déesses : mais des jugemens si sévères ne conviendroient pas aux modernes, qui sont trop souvent obligés à l'indulgence, & le groupe de le Pautre conserve la réputation qui lui a été justement accordée. Nous avons dit ailleurs qu'il avoit terminé le groupe d'Arrie & Poetus, commencé par Theodon.

On voit de lui à la Muette, Clitie changée en tourne-sol, & une femme arrosant des fleurs que lui présente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie libre de l'Atalante antique. Il y a encore de cet artiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne répondent pas à sa réputation ; mais le mérite de son Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres. Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt quatre ans.

(47) Jean-Louis Lemoyne, né à Paris en 1665, fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit » Dandré Bardon, quantité d'ouvrages fort » estimés : un bas-relief du portement de croix » à la chapelle de Versailles : deux Anges » adorateurs qu'il a sculptés pour les Invalides ; une Diane pour la Muette, &c. Il » s'adonna particulièrement au portrait. Celui » du Duc d'Orléans, régent du royaume ; ceux » de Mansard, de Largilliere, qui sont placés » dans les salles de l'académie royale, dont » il fut recteur, donnent une juste idée de » son savoir. Il est mort à Paris en 1755, âgé » de quatre-vingt dix ans ».

(48) Robert le Lorrain, Sculpteur, dont le nom est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les circonstances, naquit à Paris en 1666. Il se mit long-temps sous la discipline d'un peintre pour se former au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon. Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il se détruisit la santé, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans sa patrie.

Il s'arrêta à Marseille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A son arrivée à Paris, il trouva les travaux publics suspendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau réglement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artistes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de se faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre lesquels on cite une Andromède coulée en bronze. Mais la plus grande partie de son temps étoit consacrée à exécuter en marbre les modeles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mausolée de ce statuaire à Saint-Landri. C'étoit ainsi qu'en travaillant beaucoup, il restoit dans l'obscurité.

Cependant la permission de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de suffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à-peu-près vers le même temps qu'il sculpta une femme pour la cascade rustique de Marli.

Il se vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artistes & les connoisseurs. Le Cardinal de Rohan le choisit pour décorer en Alsace son Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, sans considérer le traité qu'il avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, sacrifia ses intérêts & ceux de sa famille au desir de produire de grandes choses : ce fut-là qu'il déposa les monumens sur lesquels il espéroit fonder sa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui consuma ce palais. Il avoit commencé les sculptures extérieures du palais épiscopal de Strasbourg ; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de

s'associer à la sienne. Ainsi les événemens se sont accumulés pour s'opposer à sa réputation pendant sa vie & après sa mort.

On peut se former une idée de son talent par les statues des quatre saisons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubise, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mausolée de la maison de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Versailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroisse de Marly.

Pendant les fréquens loisirs que lui laissoit son indolence à se procurer des travaux, il faisoit des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets; il réussissoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vanclève l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquise & que ce sculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement surpris en reconnoissant un de ses ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne se montroit pas, ne cherchoit pas les occasions de se faire confier des entreprises: il falloit qu'on vînt le chercher, & l'on cherche rarement les hommes à talens qui se cachent. On dit qu'il travailloit souvent sans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans sa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé plusieurs attaques d'apoplexie, il est mort à Paris en 1743, âgé de soixante-dix-sept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) Angelo Rossi, né à Gènes en 1671, se distingua comme sculpteur & comme dessinateur. Il apprit son talent dans sa patrie & à Venise; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il se fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'église du Jesus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui représente plusieurs canonisations faites par ce pontife, est regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la basilique de Saint Pierre. L'auteur consulta la nature même pour les moindres détails, & ne se permit de traiter les accessoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses soins furent couronnés par le plus grand succès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un plâtre en fût déposé dans l'école Françoise de Rome, comme un exemple que les élèves de l'art devoient toujours avoir sous les yeux. « La » composition, dit Daudré Barbon, en est » établie sur un plan circulaire: les figures y » sont distribuées de manière que le héros du » sujet, placé sur le bombage du solide, est le » plus apparent & reçoit les accidens les plus » lumineux. Celles qui sont sur les sites tournans aboutissent au fond du bas-relief, sans » que l'art semble y conduire. On diroit que, » dans ce morceau de sculpture, la nature » seule fait tous les frais de l'illusion: c'est » le génie & le savoir qui ont varié, d'un tact » fin, le caractère des chairs & celui des » étoffes, & qui ont répandu, sur tous les ac» cessoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui est conservé à Gènes, & de celui de la Prière au jardin des Olives, dont il fit présent au Cardinal Ottoboni.

On distingue entre ses ouvrages de rondebosse, qui sont en petit nombre, la statue colossale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangeant une grappe de raisin.

Mais sa gloire est sur-tout fondée sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a surpassé tous ses prédécesseurs, & a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une saillie considérable aux figures du premier plan, & faisoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illustres & d'illustres censeurs; mais il observoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail, le chagrin de voir ses talens mal récompensés, altérerent la santé de cet artiste, qui n'étoit pas moins aimable par son caractère & ses mœurs, qu'estimable par ses ouvrages, & le conduisirent au tombeau en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) Guillaume Coustou, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coysevox, & surpassa son frère. Parti pour Rome avec la pension du Roi, des tracasseries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naissant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens consommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières ressources lui manquoient; il se disposoit à partir pour Constantinople, lorsqu'il fut recueilli par le Gros, & il travailla, sur le modèle & sous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour sa réception à l'académie royale Hercule sur le bûcher, & fit quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. La

Daphné, légèrement drapée, finement dessinée, artistement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'est aussi à Marly, sur la terrasse, à la tête de l'abreuvoir, que le voyent les derniers, & peut-être les plus beaux de ses ouvrages. Ce sont deux grouppes, dont chacun est composé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux se cabrent & sont pleins de feu. Le même artiste, quelques années auparavant, avoit décoré du grouppe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-verd de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion, qui accompagne à Lyon la statue équestre de Louis XIV.

On voit de notre artiste, à Versailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé sur l'une des portes de la tribune du Roi. Il représente Jésus-Christ dans le temple au milieu des docteurs. C'est lui qui a terminé le bas-relief du passage du Rhin, qui est placé dans le sallon de la Guerre. « Le fort » Tholus, dit Dandré Bardon, désigné par » une tour embrasée, se dessine légèrement sur » le fond. Un génie portant le casque du mo» narque paroît d'un côté; de l'autre, la Vic» toire couronne le héros. Ces deux objets, » traités dans une progression raisonnée de re» lief, soutiennent le saillant de la figure » principale; tandis que celle du fleuve, placée » sur le site le plus avancé, soutient elle» même le grouppe où le roi domine, & s'ac» corde en même temps avec le champ du bas» relief, où elle parvient par la médiation des » accessoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume sont associés à ceux de François, il a fait seul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis XIV à cheval est accompa» gné de deux Vertus assises aux angles du » piedestal; les saillies, d'un relief léger, » sont en contraste avec des parties entière» ment isolées. C'est par la magie des oppo» tions, que le ciseau a judicieusement con» trebalancé cette unité de plans qui jette de » la monotonie & de l'ennui dans certains bas» reliefs. La noble simplicité de celui que nous » examinons, continue l'artiste que nous avons » déja cité, débarrassée des d... ls minutieux » qui appauvrissent les effets en les multipliant, » dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de » la nature, a perfectionné, par l'inspiration » de celle-ci, les principes puisés dans l'autre ». On estime dans cet hôtel les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages du même statuaire, ainsi que les figures d'Hercule & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Soubise.

Entre les morceaux qui assurent sa réputation, on met dans un rang distingué le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais Royal: il y a représenté la rivière de Seine & la fontaine d'Arcueil. Il a aussi décoré la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où l'on voit Louis XV entre la Justice & la Vérité. Ce laborieux statuaire est mort à Paris en 1746, âgé de soixante-huit ans.

(51) Jacques Bousseau, élève de Nicolas Coustou, naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna pour morceau de réception à l'académie royale une figure d'Ulysse qui tend son arc. On voit de lui à la Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenson. M. D... lui attribue aussi celui du cardinal Dubois dans l'église collégiale de Saint-Honoré; mais, suivant Dandré Bardon, ce monument est de Guillaume Coustou. Il a fait à Notre-Dame, dans la chapelle de Noailles, les figures de Saint Maurice & de Saint Louis, & un bas-relief représentant Jésus-Christ qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Madrid où il fut appellé en qualité de premier sculpteur du roi d'Espagne. Il y est mort en 1740, âgé de cinquante-neuf ans.

(52) Antoine Vassé naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons sur lui d'autres renseignemens que ceux qui nous sont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec » succès, dit cet artiste, divers ouvrages de » sculpture. Les décorations du chœur de » Notre-Dame & celles de l'hôtel de Toulouse » sont de son invention. Le bas-relief du maître» autel de la Métropole de Paris, la figure qui » est à la chapelle de la Vierge, la sculpture » du portail des Capucines, &c, sont les fruits » heureux de son ingénieux ciseau ». Il est mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) François Dumont, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès sous son père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale: & étoit prêt de partir pour Rome avec la pension du Roi, lorsqu'il fut retenu dans sa patrie par l'amour; il épousa la fille de Noël Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan foudroyé; morceau d'un beau style & d'une fine exécution: on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à sa réputation, & dont plusieurs sont à Petit-Bourg, nous passerons à deux figures qui font sur-tout honneur à son talent; elles sont à

Saint Sulpice, & représentent Saint Jean & Saint Joseph: le premier est presque nud; il a le bras gauche appuyé sur un tronc d'arbre, & tient une croix de roseaux enveloppée d'une banderolle: Saint Joseph, caractérisé par le lys qu'il tient de la main droite, a, dans la gauche, un livre sur lequel il semble méditer. Les deux autres figures parallèles, représentant Saint Pierre & Saint Paul, sont du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artiste devenu célèbre dès son entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy; il le décora du titre de son premier sculpteur: mais les travaux du premier sculpteur se réduisirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui causa sa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à son ouvrage: l'échafaud se brisa sous lui; il se cassa la jambe, & reçut intérieurement des blessures plus dangereuses. Après avoir langui long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente-huit ans, n'ayant fait, en quelque sorte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) Edme Bouchardon, né à Chaumont en Bassigny en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture; son père qui étoit en même temps sculpteur & architecte, & qui avoit de l'aisance, seconda le penchant de son fils, & eut l'utile complaisance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artiste recueillit le fruit de ces études, lorsqu'une passion nouvelle, aussi vive que la première, l'entraîna vers la sculpture. Après avoir passé quelque temps dans l'école de Guillaume Coustou, il remporta le premier prix de l'Académie Royale, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi. Dessinateur pur & facile, il eut un avantage qui manque à ceux des sculpteurs qui ne savent guère que modeler, celui de multiplier aisément les études dans cette ville si abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphaël & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particuliérement consacré. Il fit une belle copie d'une figure antique représentant un Faune endormi; il sculpta plusieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de simplicité pure qui a fait le caractère de son style. Il étoit déja compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & se voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorsqu'en 1732, les ordres du Roi le rappellèrent en France.

Il fut chargé à son retour d'une statue de Louis XIV, destinée pour le sanctuaire de Notre-Dame; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Versailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, posé sur une coquille, s'appuie sur un énorme poisson. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ses soins; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importans, lorsque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de son église. Bouchardon fit dix statues, Jésus-Christ, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entreprise l'empêcha de la pousser plus loin: mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chantres; & s'il fut peu généreusement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à sa gloire, put suffire à sa récompense. Le tombeau de la Duchesse de Laursgais, élevé dans le même temple, ne fait pas moins d'honneur à l'artiste. Ce monument, simple, mais touchant, n'est composé que d'une figure de femme éplorée, appuyée contre une colonne.

Mais le plus considérable de ses ouvrages, celui où il déploya son talent comme statuaire & comme architecte, est la fontaine que le corps de ville le chargea d'élever dans la rue de Grenelle. Sur le corps avancé, il a représenté la ville de Paris assise sur une proue de vaisseau qui est son symbole, la Seine figurée par un fleuve robuste tenant un aviron, la Marne par une nymphe qui tient une écrevice. Dans les quatre niches des aîles, il a placé les figures des quatre Saisons.

Quelquefois une seule figure n'assure pas moins la réputation d'un artiste qu'un grand monument: c'est ce que prouvent les éloges accordés à l'amour adolescent, taillant un arc dans la massue d'Hercule. Placé d'abord à Versailles, il eut alors peu de succès: transporté à Choisy, il y fut célébré: la postérité trouvera peut-être dans l'idéal de ce morceau un vice capital; celui d'être énigmatique. Elle verra un grand jeune homme appuyé sur un morceau de bois dégrossi par le haut, encore brut par le bas: elle le verra faire un effort pour le courber, & aura peine à se rendre compte du motif de cette action. Une épée est aux pieds de cet adolescent; mais qui poutra deviner alors que c'est l'épée de Mars dont l'amour s'est servi pour commencer son travail? On verra une corde sur un terrein semé de fleurs, mais saura-t-on que cette corde est celle qui doit-être adaptée à l'arc? On ne reconnoîtra dans cet ouvrage qu'une figure élégante d'un adolescent, & l'intention de l'auteur restera inexplicable.

Bouchardon termina sa carriere par un monument digne de lui, la statue équestre de

Louis XV, érigée au milieu de la place qui porte le nom de ce Prince. Le cheval est un chef-d'œuvre, le plus beau, le plus pur que l'ont eût peut-être produit en ce genre, & à qui il ne manque que d'être antique pour recevoir tous les éloges qu'il mérite. Le modèle étoit encore plus beau; mais des accidens arrivés à la fonte, ont forcé d'en altérer les finesses. Les Vertus qui soutiennent le pied-d'estal ne sont pas de Bouchardon: la mort ne lui a pas même permis d'en terminer les modèles en plâtre; elles sont l'ouvrage de Pigalle.

Bouchardon étoit regardé comme le meilleur dessinateur de son temps & traitoit avec la même facilité, la même pureté, le grand & le petit. On a de beaux monumens de son habilité en ce dernier genre dans les dessins des pierres gravées qui accompagnent le traité de M. Mariette. Fessard, le Comte de Caylus, Preysler, Soubeyran, ont gravé d'après lui des dessins représentant des sujets de l'antiquité généralement traités dans la manière du bas-relief. Ses cris de Paris sont précieux par leur simplicité naïve & leur justesse.

La sagesse & la pureté caractérisent le talent de cet artiste, qui est mort en 1762, âgé de soixante & quatre ans.

(55) Lambert-Sigisbert Adam, né à Nancy en 1700, étoit fils d'un sculpteur qui lui donna les premières leçons de l'art. Il vint à Paris se perfectionner sous les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la pension, à l'âge de vingt-trois ans.

Il passa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il restaura les douze statues de marbre qui représentent l'histoire d'Achille, reconnu par Ulysse, qui venoient d'être déterrées sous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal de Polignac avoit fait l'acquisition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il est presque impossible de distinguer les parties antiques des parties restaurées. Si cela est vrai, on peut se plaindre de l'artiste qui savoit si bien imiter l'antique dans ses restaurations, & qui en différoit tant dans ses ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il » fasse toujours des antiques & non des Adam ».

Son talent de restaurateur fut souvent employé pendant son séjour à Rome. Il copia aussi dans cette ville un groupe de marbre, de six pieds de proportion, représentant Mars caressé par l'Amour. On assure que les Romains ne purent refuser d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui représente l'apparition de la Vierge à Saint André Corcini. Des entreprises plus considérables alloient récompenser ce premier succès lorsqu'il fut rappellé par le ministere de France.

A son retour, il décora le haut de la cascade de Saint Cloud des deux figures estimées qui représentent la Seine & la Marne. Elles sont collossales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut ensuite chargé de faire pour le roi deux grouppes qui étoient destinés au jardin de Choisy. Il réussit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne: il fut moins applaudi des connoisseurs qui croyent que le beau doit être toujours accompagné de la simplicité. Ces deux grouppes représentent la chasse & la pêche. L'auteur y a mis tout son art à soigner les accessoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier grouppe est composé de Diane accompagnée de deux nymphes, L'une attache un héron à un arbre; l'autre assise à ses pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre sont travaillées à jour; les plumes du héron sont finies avec le soin le plus recherché: quelques unes de ces plumes se détachent & semblent avoir, en marbre, la légéreté de la nature. Voilà ce qu'aime le vulgaire: mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adresse mesquine ne sont pas ceux de l'art du sculpteur qui, à la beauté, doit joindre la solidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de son arbre, le plumage de son oiseau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches sont encore plus exagérées dans l'autre grouppe qui représente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poissons qui semblent s'agiter. Un jeune triton est pris avec eux & fait des efforts pour échapper: l'autre nymphe aide sa compagne: le vent agite & fait voltiger les draperies de ces deux figures. Louis XV a fait présent de ces grouppes au roi de Prusse, & ils sont placés au jardin de Sans-souci, près de Potsdam.

On trouve la même finesse de travail dans le grouppe qu'Adam fit pour le jardin de Grosbois qui appartenoit au Duc d'Antin: il représente un chasseur prenant dans ses filets un lion qui a tué son chien. Bouchardon fit le grouppe correspondant, & comme il se montra plus grand & plus sage, il fut moins applaudi.

C'est Adam qui a fait à Versailles le grouppe de Neptune & d'Amphitrite pour le bassin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubise, six figures en stuc; la Poësie, la peinture, la Musique, la Justice, l'Histoire, la Renommée; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme, qui

qui est l'un de ses meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de sculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ses dessins. Il est mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) Paul-Ambroise Slodz, né à Paris en 1702, » réunit, dit Dandré Bardon, plusieurs genres de son art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint-Sulpice, les sculptures des deux balcons qui sont dans les bras de la croisée, celles de la chapelle de la Vierge, le bas-relief en bronze représentant les noces de Cana qui est au rétable, les ornemens & les figures du chœur de Saint-Meri, sont les productions de son génie. L'Icare qu'il a sculpté pour sa réception à l'académie, dont il fut professeur, est un ouvrage estimable ». Il est mort en 1758, âgé de cinquante six ans.

(57) Jean-Baptiste Lemoyne, fils de Jean-Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de son père & de le Lorrain : mais en recevant leurs leçons, il ne consultoit pas avec moins de confiance Largilliere & de Troi ; il se preparoit ainsi, dès sa première jeunesse, à associer à la sculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de son art en voulant les etendre, & de lui avoir ainsi fair plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de sculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la pension du roi· mais son père demanda comme une grace que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendresse aveugle, il éteignit devant son fils le flambeau dont il avoit besoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montroit de feu immodéré, plus il paroissoit rechercher ces agrémens séducteurs qu'on peut appeller le bel-esprit de l'art, plus il avoit besoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le spectacle & l'etude des grands modeles de l'antiquité & des ouvrages des plus sages maitres modernes.

Il se fit avantageusement connoître par la figure de J. C. dans la composition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiste Lemoyne, son oncle, etoit chargé pour le maitre-autel de Saint-Jean-en-Greve, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier succès valut au jeune artiste une entreprise qui devoit consommer sa réputation, c'étoit une statue équestre & colossale de Louis XV, destinée pour la ville de Bordeaux. Le monarque est vêtu à la romaine : l'air de noblesse de ce prince est heureusement saisi. Il commande & son regard se porte du côté opposé à celui qu'indique le geste. Quand Louis XV, suivi de sa cour, vint voir le modèle dans l'attelier de l'artiste, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraste, & prétendit que le geste devoit être d'accord avec le regard. Le roi, sans prendre la peine d'entrer dans une longue discussion, se pose dans l'attitude du modele, regarde le grand écuyer, dirige son geste du côté opposé; *c'est ainsi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette justification une pension de quinze cents livres.

Il est certain que la critique du prince Charles étoit fausse, & que l'artiste avoit bien fait de saisir un contraste qui est dans la nature. Souvent on fixe le regard sur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geste un côté opposé, qui est celui vers lequel on ordonne de se porter.

Le succès du modèle étoit décidé; mais la moitié supérieure de la fonte manqua. Cet accident si grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réussi, & par une seconde fonte, le métal réduit à l'etat de liquéfaction, se joignit avec solidité à celui de la première. Il est impossible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quatorze pieds, n'a pas été fondu d'un seul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint Pétersbourg, pour réparer un accident moins considérable à la statue équestre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent consacrer par un monument immortel la joie qu'ils éprouverent avec toute la France, lorsque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de ses sujets. Le Moyne représenta le prince élevé sur une trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marcher à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchissant le genou devant le souverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La santé placée à la droite du roi, tient un serpent qui boit dans une jatte qu'elle lui présente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'épouse de l'artiste, promit de faire tenir en son nom, sur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il assura la destinée par ses bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été transportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le mausolée de Mignard, premier peintre du roi, la statue de Saint-Grégoire & celle de Sainte-Thérèse aux Invalides,

une figure pédestre de Louis XV à l'école militaire; & dans le sallon de l'hôtel de Soubise, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Astronomie, la Poësie épique & la Poësie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous ses ouvrages un artiste plein d'esprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'est formé sur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

(58) René-Michel Slodz, plus connu sous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroise & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un séjour de près de dix-sept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence sur des artistes italiens. Il eut l'honneur d'être choisi pour décorer d'un grouppe la basilique de Saint-Pierre; c'est celui de Saint-Bruno refusant la mitre qu'un ange lui apporte. » Parmi les » autres ouvrages qui lui acquirent à Rome » une grande célébrité, dit M. D....., on doit » placer le tombeau du Marquis Capponi à » Saint-Jean-des-Florentins, morceau digne » de la plus haute estime, soit pour l'expres» sion, soit par l'art admirable avec lequel » la figure principale est drapée. Un socle » porte le sarcophage, sur lequel une femme » tenant un livre, est négligemment appuyée. » A ses pieds, un agneau, couché sur un » livre désigne la douceur du caractère du » Marquis & son amour pour les lettres. Des » génies portent son médaillon ».

Slodz a fait aussi le bas-relief qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'église de Saint-Louis des François: & il fut en même temps l'auteur de l'épitaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de son habileté. On voit & l'on estime à Lyon deux bustes ouvrages de son ciseau. L'un représente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, son successeur. Le premier est à demi couché sur le tombeau; le second est debout: tous deux se tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, ajoute l'é» crivain que nous avons déja cité, offre de » grandes beautés; les draperies sont nobles, » les habits magnifiques, les têtes, dont les » principales sont des portraits, brillent pour » la vérité & l'exécution ».

Ce fut en 1747, que Slodz résolut de se fixer dans sa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour sa gloire; temps qui fut employé aux décorations passagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célèbre pour ses contemporains, mais elles n'existent pas pour la postérité.

Enfin on lui confia l'entreprise du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entreprise foiblement payée; l'honneur du succès fut la principale récompense de l'artiste. » La » composition parut neuve: l'auteur y donna » l'exemple de l'emploi ingénieux des marbres » de diverses couleurs; ou plutôt il suivit cet » exemple qu'avoit déja donné le Bernin dans » les tombeaux de l'église de Saint-Pierre à » Rome. La figure du curé est d'une grande » beauté; celle de l'Immortalité, quoique moins » heureuse, est néanmoins très estimable Ne » pourroit on pas desirer dans ce mausolée plus » de pureté dans le dessin, plus de repos dans » la composition, plus de grandeur dans la » manière? » Nous n'avons fait que transcrire ici les paroles de M. D..... & nous croyons que l'éloge qu'il fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, seront généralement adoptés. On ratifiera peut-être aussi son jugement sur les bas-reliefs dont le même artiste a orné le porche de Saint-Sulpice: » ou» vrages en apparence peu intéressans, mais » les plus propres à faire connoître Slodz, & » qui sont autant de chefs-d'œuvre de grace » & de bon goût ».

On voit à Choisy une très belle copie faite par cet artiste du fameux Christ de Michel-Ange, dont l'original est à Rome dans l'église de la Minerve.

Slodz s'est distingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les sujets qui le permettent, la manière de draper des artistes grecs est celle qui convient le mieux à la sculpture: mais quand les sujets exigent des draperies d'un autre genre, c'est une gloire aux statuaires de savoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art est susceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois péché contre la pureté des formes; c'est un vice que les peintres ont des moyens de se faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop sévère dans les ouvrages des sculpteurs.

René-Michel Slodz est mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) Nicolas-Sébastien Adam, frere de Lambert-Sigisbert, naquit à Nancy en 1705. Elève de son père, il vint à Paris, à l'âge de seize ans, recevoir des leçons plus savantes,

& fit des progrès assez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le chargeât de décorer un château qu'il possédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuser cette entreprise, persuadé qu'il feroit plus utile à son avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ses maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le séjour d'un lieu voisin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & travailla pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de se charger encore de la décoration intérieure, il refusa opiniâtrement, sentant bien que des travaux ne sont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeunesse n'est pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit se préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, instituée sous le nom de Saint-Luc, propose chaque année des prix qui ne sont pas un simple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artistes déja formés. Des artistes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils se distribuent dans la grande salle du capitole richement ornée: les cardinaux, les ambassadeurs des cours étrangères & les personnes les plus distinguées de Rome, ajoutent, par leur présence, à la pompe de cette cérémonie. Un discours la précède & est quelquefois prononcé par un prélat; des vers sont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & sa jeune audace fut récompensée par les honneurs du couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il vouloit soutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en restauroit quelquefois des debris, & donnoit à la peinture ses instans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Versailles un bas-relief qui est mis au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il représente le martyre de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refusé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec son frère au principal grouppe du bassin de Neptune à Versailles: c'est de lui que sont la figure de la Néréïde, l'enfant, la vache marine, les monstres marins, & le Dauphin. Il sculpta dans les nouveaux appartemens de l'hôtel de Soubise, quatre grouppes en stuc, & fut chargé des figures de la Justice & de la Prudence qui ornent la principale entrée de la chambre des comptes. On voit de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maison professe des Jésuites, un grouppe représentant la Religion, qui instruit un jeune américain qui embrasse la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiste un grouppe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-dessus des portes. Le roi de Pologne Stanislas Leczinski le choisit pour élever à la reine son épouse un mausolée dans l'église de Bon-secours, près de Nancy; ce monument a trente pieds de haut sur dix huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut son Promethée, dont il fit hommage à l'académie pour sa réception. Cet artiste fut supérieur à son frère, sans atteindre cependant à la hauteur des statuaires d'un très-grand goût. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante quatorze ans.

(60) Jean-Baptiste Pigalle, né à Paris en 1714, fut élève de le Lorrain & de Lemoyne le pere. Il montra d'abord peu de disposition, & vainquit par le travail les obstacles que lui opposoit la nature. Aidé par le secours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuse. On assure qu'il commençoit ses études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du soir. La pratique des sculpteurs étoit de copier en petit & de ronde bosse, les figures antiques qui étoient de ronde-bosse elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le soin de le conserver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude; Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il passa trois ans à Rome, & à son retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette statue de Mercure qui suffit seule à sa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel succès qu'il fut obligé d'ouvrir son attelier au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau.* Pigalle s'approcha & lui dit: *Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? Et vous Monsieur,* répondit l'étranger au statuaire, sans le connoître, *avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la suite une Venus pour servir de morceau correspondant. On rendit justice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicatesse, la souplesse des chairs: mais on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de son premier ouvrage. Le roi de France a fait présent de ces deux monumens au roi de Prusse.

Pigalle fit pour la marquise de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame,

la statue du Silence, le grouppe de l'Amour & de l'Amitié, & la statue de Louis XV placée à Belle-vue. Le grouppe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, est un ouvrage de sa main. Mais il reçut bien plus d'applaudissemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où son oiseau s'est échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expression.

La capitale a la douleur de ne posséder aucun des ouvrages qui doivent assurer la réputation de ce très-habile artiste. Tel est le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Strasbourg. Telle est la statue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage celèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il passe pour un de ses plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la statue de Saint-Augustin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté sur des nuages & soutenu par des anges, dans l'église de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-dessus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiste est mort en 1785, âgé de soixante onze ans.

(61) Guillaume Coustou, fils de Guillaume dont nous avons parle, naquit à Paris en 1716. A son retour de Rome, dont il fit le voyage avec la pension du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida son père dans l'exécution des grouppes de chevaux placés à Marli. Ardent à saisir les occasions de se faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jésuites de Bordeaux, l'apothéose de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en simple pierre de Tonnerre. Il resta long-temps sans occupation, jusqu'à ce que le roi de Prusse l'eut chargé des statues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triste occasion d'exercer ses talens à l'érection du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiste le bas-relief en bronze de la visitation dans la chapelle de Versailles; la figure de Saint-Roch, dans l'église paroissiale consacrée à Paris, sous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Genevieve. Coustou fut peu laborieux; on ne lui conteste pas l'invention de ses ouvrages: mais on sait qu'au moins pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui est mort obscur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Coustou; c'est lui qui a sculpté entièrement le fronton de Sainte Geneviève. Guillaume Coustou est mort en 1777, âgé de soixante-un ans.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS MODERNES.

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans, placés avant les noms des Artistes dans le précédent article.

Adam, (Lambert-Sigisbert) 55.
Adam, (Nicolas-Sébastien) 59.
Algardi, (Alexandre) 22.
Anguier, (François) 23.
Anguier, (Michel) 26.
Bandinelli, (Barthelemi ou Baccio) 8.
Bernini, (Jean-Laurent) 21.
Bogaert, (Vander) *voyez* Desjardins.
Bologne, (Jean de) 15.
Bouchardon, (Edme) 54.
Boufleau, (Jacques) 51.
Buonarroti, (Michel-Ange) 6.
Buyster, (Philippe) 20.
Cellini, (Benvenuto) 9.
Chabry, (Marc) 45.
Coustou, (Nicolas) 42.
Coustou, (Guillaume) 50.
Coustou, (Guillaume) fils, 61.
Coysevox, (Antoine) 38.
Desjardins, (Martin Vander Bogaert, *dit* Desjardins) 37.
Donato ou Donatello, (1).
Dumont, (François) 53.
Flamand, *voyez* Quesnoy.
Gibbons, (Grinling) 44.
Girardon, (François) 34.
Goujon, (Jean) 12.
Gros, (Pierre le) 41.
Guérin, (Gilles) 24.
Guidi, (Dominique) 31.
Guillain, (Simon) 17.
Hongre, (Etienne le) 33.
Lemoyne, (Jean-Louis) 47.
Lemoyne, (Jean-Baptiste) 57.

Lerambert, (Louis) 27.
Lorrain, (Robert le) 48
Marly, (Les deux frères) 32.
Michel-Ange, voyez Buonarroti.
Moyne, voyez Lemoyne.
Pautre, (Pierre le) 46.
Pigalle, (Jean-Baptiste) 60.
Pilon, (Germain) 14.
Pisano, ou Pisanello, (André) 3.
Porta, (Guillaume della) 13.
Puget, (Pierre-Paul) 28.
Quesnoy, (François du) dit François Flamand, 19.
Raggi, (Antoine) 29.
Regnauldin, (Thomas) 30.
Ricciarelli, (Daniel) 11.
Rossi, (Properzia) 10.
Russi, (Angelo) 49.
Rusconi, (Camille) 43.
Rustici, (Jean-François) 5.
Sansovino, (Jacques Tatti, dit) 7.
Sarrasin, (Jacques) 18.
Simon, 2.
Slodz, (Sébastien) 40.
Slodz, (Paul-Ambroise) 56.
Slodz, (René-Michel) 58.
Tacca, (Pierre) 16
Tatti, voyez Sansovino.
Theodon, (Jean) 25.
Tubi, (Jean-Baptiste) 35.
Vancleve, (Corneille) 39.
Vassé, (Antoine) 51.
Veirier, (Christophe) 36.
Verochio, (André) 4.
Volterre, (Daniel de) voyez Ricciarelli.

SCULPTURE (subst. fem.) Comme la *sculpture*, au moins dans la Grèce, semble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'histoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviserons en deux parties : dans la première nous donnerons l'histoire des différens caractères & des progrès de la sculpture antique, en général, sans nous attacher à considérer les différens artistes en particulier. Nous tâcherons de conserver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Histoire de l'art* par Winckelmann. La seconde partie, plus positive, sera consacrée à l'histoire chronologique des artistes.

Histoire de la Sculpture.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'est une erreur. L'art de peindre & de sculpter est né partout chez l'homme encore sauvage : on trouve de grossières sculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Asie septentrionale. Partout l'homme est devenu bientôt idolâtre; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu représenter ses dieux à qui il supposoit une figure humaine ; car l'anthropomorphisme, c'est-à-dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils se sont faite de la divinité. Moyse, que le Christianisme oblige de regarder comme un auteur inspiré, Moyse s'est prêté lui-même à la foible intelligence du peuple qu'il instruisoit; il a représenté Dieu sous une forme humaine, se promenant dans le jardin & y conversant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à pétrir de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir représenter à-peu-près cette forme par des traits grossiers de couleur. Telle a été partout l'origine de la sculpture & de la peinture, & ces deux arts se sont arrêtés à ces premiers rudimens sur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer sur une superficie plate : car « pour modeler, dit-» il, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose, » & pour dessiner, il faut avoir une infinité » d'autres connoissances ». L'ingénieux Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphysique dans l'art de dessiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits grossiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphysicien. Assurément, il faut réunir un grand nombre de connoissances pour dessiner passablement; il en faut aussi posséder un grand nombre pour modeler d'une maniere non pas encore vraie, mais seulement à-peu près vraisemblable. Mais il n'en est pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art grossier n'eurent besoin d'aucunes connoissances pour tenter ces deux genres de représentation. Un tronc d'arbre, une masse de terre surmontée d'une forme arrondie, qu'on supposoit être une tête, fut une représentation suffisante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la sculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour représenter le corps, deux lignes diagonales

pour représenter les bras; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture; & l'on voit, dans les campagnes les plus agrestes, des enfans renouveller chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procedés.

Sculpture *chez les Hébreux*. Moyse, que je regarderai seulement ici comme le plus ancien des historiens, nous montre des ouvrages de sculpture dans des siècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèse, lorsque Jacob, par ordre du Seigneur, se disposoit à quitter en secret Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naissance, Rachel parvint à dérober les idoles de son père, c'est-à dire les petites statues que Laban adoroit. (Genèse, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant poursuivi & atteint son gendre & réclamant ses idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par son épouse, permit à son beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles sous la litière des chameaux, s'assit dessus, & s'excusa de ne se pas lever même devant son père, parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à son sexe. Ce détail peut nous faire conjecturer que ces statues étoient de bronze, & qu'on avoit par conséquent déja quelques connoissances de la fonte. En effet, si ces idoles, ces espèces de penates portatifs, n'eussent été que de bois, comme le furent long-temps les statues des Grecs, Rachel n'auroit pu s'asseoir dessus sans risquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jetter en fonte les métaux, & de les faire servir à des imitations de la nature, fut connu des Israélites dans des temps fort reculés, puisqu'ils fondirent un veau d'or dans le désert. (Exod. c. 32.) C'est Moyse qui nous a conservé le nom du plus ancien artiste dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous: cet artiste est Béséléel, qui, encore dans le désert, orna le propitiatoire de deux figures de chérubins. Il fit aussi des vases, des thuribules, des candelabres.

L'auteur des petites idoles ou statues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout son art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le statuaire & fondeur Béséléel peuvent être regardés comme des élèves de l'Egypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

Sculpture *chez les Egyptiens*. Les Égyptiens inventèrent de bonne heure la sculpture; mais deux obstacles s'opposèrent à ce qu'ils pussent la porter à la perfection; le premier étoit invincible; c'est qu'ils n'étoient pas beaux eux-mêmes, & que par conséquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite; la seconde, c'est que les loix leur prescrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artistes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs.

Comment les Egyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, jusqu'à la beauté idéale, lorsqu'ils ne connoissoient pas même la beauté individuelle? La configuration du visage des Chinois, leur gros ventre, & la pesante rondeur de leurs contours sont des défauts que partageoient les Egyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne feront jamais de bons artistes aux yeux des autres nations; les Egyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté des jeunes Egyptiens, nous penserons, avec Winckelmann, que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artistes, dans cette contrée, de rien changer au vieux style de leurs prédécesseurs. L'élève faisoit précisément comme son maître, qui lui-même suivoit servilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les siècles reculés; & s'ils s'en étoient écartés, ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation; aucun artiste ne cherchoit à faire mieux qu'un autre; & si, dans l'état de torpeur où le jettoit la loi, il eût encore pu sentir quelques élans du génie; s'il avoit éprouvé le besoin de créer, il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatisme se tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainsi les Egyptiens conservèrent toujours, dans leurs statues, une position roide, & des bras pendans perpendiculairement sur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoissoit qu'une attitude; celle des porteurs de brancards? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus possibles aux animaux, à l'homme, à tout ce qui a de la flexibilité; un peuple qui se propose pour objet l'immobilité, qui la consacre par des loix, se condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Aussi, même dans le temps d'Adrien, les sculpteurs de l'Egypte avoient-ils conservé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs predécesseurs. Ce furent encore avec des bras pendans, & dans la roideur consacrée de l'ancienne attitude, qu'ils représentèrent Antinoüs, lorsque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remar-

quer ici le travers de la superstition : elle eût fait à des artistes un crime capital d'ajouter à l'industrie de leurs ancêtres quelques perfections nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la passion dépravée d'un Souverain. Elle faisoit un crime de ce qui méritoit des récompenses, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reste, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la statue est comptée au nombre des plus célèbres antiques du second ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit se trouvent dans tous les atteliers, où, par corruption, on nomme cette figure *le Lantin*. Cet ouvrage est regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous est resté de la sculpture romaine : mais c'est peut-être gratuitement que nous en faisons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous assurer que ce ne soit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de sa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puisque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de se soustraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la superstition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faisoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'est attaquer les arts dans leurs fondemens, puisque sans la connoissance des os qui sont la charpente du corps humain, & des muscles qui donnent aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune justesse, aucune expression, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la constance des Egyptiens à leurs vieux usages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on distingue cependant chez eux, selon Winckelmann, deux styles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées ; la première de ces époques conduit jusqu'à la conquête de l'Egypte par Cambyse; la seconde, depuis cette conquête jusqu'à la domination des Grecs, c'est-à-dire, jusqu'aux temps qui suivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier style, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours sont droites & peu saillantes : la position est roide & gênée. Dans les figures assises, les pieds sont serrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles ; dans les figures qui sont debout & posent sur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'opposent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant sur le côté ; le bras gauche est plié sous le sein. On voit, de ce style, plusieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muscles sont foiblement indiqués : on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent même échapper aux personnes qui considèrent, même avec une très foible attention, la figure humaine, sans qu'elles soient d'ailleurs instruites, par aucune connoissance anatomique, de l'existence de ces os ou de ces muscles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient imposées par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé sur celle des animaux. On connoît des sphynx & des lions égyptiens dans lesquels on admire un bon travail, & même un travail savant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le sentiment des muscles & des veines. C'étoit donc seulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artistes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux sont plats & tirés obliquement, au-lieu que, dans les têtes grecques, ils sont enfoncés dans leur enchâssement. L'os sur lequel pose les sourcils est applati ; d'où résulte, en sculpture, des têtes sans effet & sans caractère. L'os de la joue est saillant & fortement indiqué ; le menton est toujours rapetissé & tiré. Ces caractères constans ne doivent pas être attribués au goût des artistes, mais au genre particulier de physionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins constans des figures égyptiennes : les oreilles y sont ordinairement placées à une hauteur qui n'est pas dans la nature. On peut de même accuser d'exagération la forme des pieds, qui sont trop larges & trop applatis. Enfin, si chez les artistes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'est point dans la beauté, mais dans la défectuosité.

Les figures d'hommes sont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui est attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'est indiqué que par un bord saillant qui entoure les jambes & le col. C'est ce qu'on peut voir à trois statues conservées au Capitole, dont l'une passe pour une Isis.

A l'une de ces figures, il part du mammelon plusieurs traits serrés qui s'étendent sur les mammelles, & que l'artiste a destinés vraisemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa-Albani, une Isis d'un style que Winckelman juge postérieur. Elle a sur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui sont d'ailleurs si peu marqués, que le sein paroît être nud. En général ; les draperies de ces figures sont si foiblement indiquées, que, sans une attention particulière

à ces indications presqu'imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune sorte de vêtement. C'est ce qui fait conjecturer à notre savant que les vingt statues colossales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'histoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près insensible.

Une Isis assise, dont parle Pococke, semble absolument nue, & son vêtement n'est indiqué que par un bord saillant au-dessus des chevilles des pieds. Une figure assise du palais Barberini a une robe sans plis qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir, qui se voit à Rome au cabinet Rolandi, est aussi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoît aucun sentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle ressemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de sculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient pas même la plus foible intelligence de l'art de draper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artistes. Mais, en se dépouillant un moment du respect qu'inspire l'antiquité, qu'étoit-ce que des artistes qui, n'ayant aucune connoissance de la forme des os, ignoroient absolument la charpente sur laquelle est établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoissance des muscles, ne savoient point exprimer la variété des formes dans la diversité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec justesse, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoissance des plis & du jeu des étoffes, ne savoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chaussure aux figures égyptiennes. Cependant Pococke est parvenu à découvrir, sur la cheville du pied d'une statue, une sorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui passe entre le gros & le second orteil pour attacher la sandale. Il est vrai que cette sandale n'est pas visible: mais comme les Egyptiens se contentoient souvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugosités, ou même d'un seul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impossible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chaussure par le seul cordon qui l'attachoit. Il est vrai que, suivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds pieds: mais Plutarque peut avoir parlé de l'usage le plus général, qui étoit, peut-être, susceptible d'exceptions.

Passons au style subséquent des Egyptiens. Winckelman croit le reconnoître dans deux figures de basalte du Capitole, & dans une figure, aussi de basalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête est restaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le visage de l'une, des traces bien sensibles du premier style: il les reconnoît sur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui est trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien style, & les pieds sont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troisième figures ont, comme celles de l'ancien style, les bras pendans & adhérens aux côtés; la seconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'est point adossée à une colonne; ce qui la distingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie postérieure, étoit toujours appuyé. Winckelmann soupçonne que ces trois figures ont été faites par des artistes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc s'en sert-il d'exemples pour marquer le caractère du second style, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyse jusqu'à la domination des Grecs? C'est qu'il croit apparemment que, faites dans un temps postérieur au règne du second style, les auteurs y ont conservé le caractère de ce style: c'est qu'il pense que ce style fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point succéder un troisième. Car il ne faut pas confondre avec les artistes d'Egypte, les sculpteurs grecs qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col; &, à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presqu'imperceptibles qui partent du mammelon dans tous les sens; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis: autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la manière égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont été

été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est applatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes, le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très-facile l'observation de ces règles ; quand ils avoient imprimé à la pierre la mesure convenue, il leur arrivoit souvent de la scier par le milieu, & l'ouvrage se partageoit entre deux artistes. Diodore de Sicile représente cet usage comme constant, en quoi nous verrons qu'il se trompe. Il ajoute que deux sculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhœcus, suivirent cette méthode pour l'Apollon Pythien de Samos : Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que son frère travailloit l'autre moitié à Ephèse. Si le texte de Diodore n'est pas corrompu, l'opération semble encore plus étonnante, puisque chaque artiste aura fait séparément une moitié de la figure prise du haut en bas, & par conséquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phrase de l'historien ce qu'elle a de peu vraisemblable (1), & suppose que les deux parties se réunissoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole est de deux morceaux qui se joignent au-dessus des hanches. Cependant, comme toutes les statues égyptiennes qui nous restent sont taillées dans un seul bloc, on doit croire que Diodore, en disant que la pierre se scioit & se partageoit entre deux artistes, n'a voulu parler que des colosses ; encore, de l'aveu même de cet historien, y en avoit-il plusieurs taillés dans une seule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens divisoient le corps humain en vingt-quatre parties & un quart : il seroit à souhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette division ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artistes, il est excusable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans son plan, mais qui seroit très précieuse pour nous. Ceux que ces détails intéressoient, pouvoient aisément se les procurer de son temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui, pour les retrouver, que des conjectures incertaines.

(1) Au lieu de lire κατὰ ὀροφὴν, Winckelman lisoit κατὰ ὀσφύν.

Les statues égyptiennes ne sont pas seulement travaillées au ciseau : toutes sont polies avec le plus grand soin, & celles qui étoient placées loin de la vue, au sommet des obélisques, étoient terminées avec autant de recherche & de patience que si elles eussent dû être exposées près de l'œil. A l'obélisque du soleil, qui est à présent couché, on voit une oreille de sphynx travaillée avec autant de finesse que les bas-reliefs grecs les plus soignés. Comme les figures égyptiennes sont ordinairement exécutées en granit ou en basalte, pierres dures & composées de parties hétérogenes, on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artistes.

Ils inséroient souvent, dans les yeux de leurs figures, des prunelles d'une matière différente & plus précieuse, ce qui a été quelquefois aussi pratiqué par les Grecs, & ce qui l'est encore aujourd'hui par les Indiens. On assure que le fameux diamant de l'impératrice de Russie, le plus beau & le plus gros qui soit connu, formoit un des yeux de la fameuse statue de Schéringam, dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fondoient en bronze des ouvrages de sculpture, & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

Sculpture *chez les Phéniciens.* Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le fils de Pélée, dit-il, pose » aussi-tôt, pour prix de la course, un cratère » d'argent capable de contenir six mesures. Il » l'emportoit beaucoup en beauté sur tous les » ouvrages semblables de la terre entière, car » c'étoit les Sidoniens, ces hommes habiles, » qui l'avoient travaillé ». Iliade, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver. Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut, on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or ; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits : mais il reste des médailles Carthaginoises, & l'on sait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet du Grand-Duc de Florence, & Norris témoigne qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'inscription punique fait seule distinguer les médailles Carthaginoises frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'est pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on sait que Carthage fut séparée de sa mère-patrie avant la guerre de Troie, & les artistes Carthaginois peuvent avoir acquis, dans la suite des siècles, des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté seulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore grossiers, qu'ils portèrent ensuite à la perfection.

Sculpture *chez les Perses*. Les conjectures qu'on peut faire sur l'habileté des Perses dans les arts qui tiennent au dessin, ne sont pas favorables à ce peuple. On sait, il est vrai, qu'ils étoient sensibles à la beauté, & qu'ils l'exigeoient dans les hommes auxquels ils daignoient confier quelques parties du commandement; mais avides du beau dans la nature humaine, on ne voit pas qu'ils se soient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de se montrer nuds, ils ne purent faire de grands progrès dans le dessin de la figure, puisqu'ils n'en connoissoient pas les formes, & ne dûrent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majestueuse de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens, n'étoient pas pour eux des défauts; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas, n'étoient pas pour eux des beautés, & l'Europe moderne seroit ensévelie dans la même ignorance, si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux, à le dépouiller, pour le progrès des arts, des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud, ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroît d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits, tels que nous les présentent les monumens, n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia, on voit une figure d'homme, dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs, qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines, étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux, ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès, & sans elle, les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud, si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts, puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel, & qu'ils eussent cru la dégrader en lui supposant des formes humaines.

On sait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le sculpteur Téléphanes : ce fait semble indiquer que les Perses n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artistes, & nous ne risquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de statues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Aussi connoît-on des médailles faites sous les rois Perses, successeurs de Cyrus, qui ne sont pas d'un style supérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

Sculpture *chez les Etrusques*. Winckelmann regarde comme probable que les Etrusques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des causes de leurs progrès les deux colonies grecques qui passèrent en Etrurie, puisque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois siècles après Homère. Il regarde seulement ces deux émigrations comme les causes des rapports sensibles qui se trouvent entre les langues grecque & latine; il pense aussi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au savant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut sans se communiquer avec les Grecs, que les Etrusques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'histoire nous a conservé des traces de

la manière dont ils en avoient reçu les élémens: elle nous apprend que longtemps avant le ſiège de Troie, un artiſte qui faiſoit l'admiration de ſes contemporains, & qui conſerva même l'eſtime de la poſtérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, ſe réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il paſſa en Italie où il laiſſa des monumens de ſon art. Nous ne chercherons point à diſcuter ici ſi ce fut Dédale qui donna ſon nom à l'art, ou ſi ce fut l'art qui donna ſon nom à cet artiſte (1). Il nous ſuffit de ſavoir que, dès le temps du premier Minos, il exiſtoit un habile artiſte Athénien qui exerça ſes talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoiſſances des arts.

Nous ne connoiſſons pas le talent de l'artiſte que nous appellons Dédale: mais il ſubſiſtoit encore du temps de Pauſanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artiſte, ſans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs impoſans par la grandeur de leur caractère. Ce fut auſſi le grand caractère qui diſtingua les ouvrages des Etruſques, & même ceux des Siciliens; on a donc de fortes raiſons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, ſous ſes yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etruſques qui ſoient parvenues juſqu'à nous. Ils l'ont conſervé, en approchant l'art de la perfection. Leur deſſin étoit dur, exagéré, & c'eſt le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiſte de l'Etrurie moderne, qu'on appelle Toſcane. Ce peuple avoit dans ſes mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ſes ouvrages. Son culte étoit auſſi triſte que ſuperſtitieux: une ſombre horreur ſe mêloit à ſes cérémonies religieuſes. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation ſe montrer à la tête de ſes troupes, armés de torches & de ſerpens. C'eſt d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats ſanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inſpire l'idée & l'amour de la beauté; les mœurs rudes des Etruſques ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui diſtingue leurs ouvrages: c'eſt plutôt celui du mouvement, porté même juſqu'à une certaine exagération nuiſible à la grande beauté des formes; car les formes ne conſervent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raiſon, on ne voit pas que les Etruſques aient été, pour la culture des arts, dans une poſition auſſi favorable que celle des Athéniens, lorſque Périclès employoit à payer les artiſtes les ſubſides de toutes les villes tributaires. Enfin, à ſuppoſer que les Etruſques ſe ſoient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été auſſi forcés de l'abandonner plutôt, puiſque, longtemps en guerre avec les Romains, ils furent ſubjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande ſplendeur.

Il faut obſerver encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etruſques, il en eſt un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La reſſemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur aſſigner qu'avec beaucoup de circonſpection une origine étruſque. Il eſt des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, ſans cette circonſtance, on n'héſiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux ſiècles de la Grèce, avec leſquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en ſuſpens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réſervé dans ſes conjectures. Il n'eſt aſſurément pas impoſſible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été tranſportés dans l'Etrurie, ſurtout après que cette contrée fut tombée ſous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline repréſentant Tydée qui s'arrache de la jambe droite un javelot briſé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etruſques lorſqu'un de leurs artiſtes fut capable de produire un ſi bel ouvrage. La figure eſt ſvelte, les articulations ſont fines, & cette gravure pourroit être attribué à l'art des Grecs, ſi l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faiſoit pas reconnoître un défaut caractériſtique de l'art étruſque. On diroit que l'artiſte avoit reçu le défi de faire ſuivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il

(1) En grec, on appelle *Dædalma* un ouvrage de l'art: *Dædalos*, *dædaleos*, eſt une épithète qui ſe donne à tout ouvrage fait artiſtement. On trouve ſouvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage eſt fait avec toute la perfection de l'art. *Dædalein* ſignifie travailler avec art: enfin avant le ſculpteur Dædale, les ſtatues de bois ſe nommoient *dædala*, & c'eſt de là peut-être que cet artiſte a reçu ſon nom.

étoit possible dans le champ donné. Le Pélée, gravé sur une agathe, est dans une pose encore plus exagerée, & nous atteste la perpétuité du goût toscan pour les mouvemens outrés. Nous ne connoissons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; si le dessin en est exact, la tête est trop forte, mais ce défaut ne suffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puisque Pline nous avertit que ce vice étoit celui de plusieurs grands maîtres.

Il nous reste assez de monumens de l'art étrusque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux styles bien marqués.

Dans leur premier style, les traits du dessin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes méplates ou ondoyantes; les attitudes sont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures sont trop grêles. C'est toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du dessin, on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures: comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume nécessaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etrusques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'est-à-dire, du goût des artistes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il est naturel qu'il se ressemblât, parce que la nature est constante dans sa marche. Un ovale trop alongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étrusques; le menton rétréci se terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainsi que les angles de la bouche, défaut qui ne se trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, si l'on appercevoit que les Etrusques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'étoit, peut-être, de Dedale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent aussi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans sur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etrusques, dans ce même temps, savoient donner à leurs vases des formes élégantes: c'est ce que prouvent de très-beaux vases dont les figures qui les ornent sont traitées avec tous les défauts de l'art naissant. Il ne feroit cependant pas impossible que ces vases fussent d'un temps postérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en indiquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il se trouvoit des artistes capables de donner à des ustensiles des formes heureuses, & que d'ailleurs on se contentoit d'y entretenir de mauvais figuristes. Pourquoi attribuer à l'industrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vases à bas prix? Ces poteries étrusques, aujourd'hui si recherchées, étoient alors consacrées aux usages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages fastueux de la manufacture de Sévres, qu'il n'est donné qu'aux riches de posséder. Pourroit-on juger, d'après les dessins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier siecle, du talent de Lebrun ou de Lesueur?

La force de l'expression & l'indication très-ressentie des parties, rendues avec quelqu'exagération, sont le caractère du second style des Etrusques, & l'on peut ajouter que c'est le caractère distinctif & permanent des artistes de la Toscane. Winckelmann croit que cette seconde époque de l'art chez les Etrusques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'est-à-dire, au temps de Phidias: mais ce n'est qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le second style des Etrusques, c'est, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange; c'est représenter celui d'un grand nombre de ses imitateurs. Dans les monumens étrusques de ce temps, les articulations sont fortement indiquées, les muscles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération se remarque surtout dans le dessin de l'os de la jambe, & dans la section prononcée des muscles du mollet. Dans les monumens de marbre qui représentent des divinités, le dessin est plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artistes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'étendue de la puissance, n'avoient pas besoin de cette force musculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes sont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens se retrouve jusques dans les mains: si une figure tient quelque chose avec les premiers doigts, les autres doigts sont étendus avec roideur. Les têtes ne sont pas faites d'après une juste idee de la beauté, & jamais les Etrusques ne purent acquérir la grace qui caractérisa les artistes de la Grèce. Leur style fut maniéré, puisqu'il se montra toujours le même: Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent dessinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit absolument reconnoître une

troisième période de l'art & un troisième style chez les Etrusques, ce seroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un style d'imitation, & où leur style adopté ne leur appartenoit plus, puisque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etrusques à cette époque, qui peut-être n'exista pas, on risqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit cesser de nous occuper, dès qu'il cessa d'être lui-même.

Sculpture *chez les Grecs*. L'histoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, en comparaison des Egyptiens, des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des historiens est prouvé par des monumens qui existoient encore au temps de Pausanias, & qui apprenoient qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'industrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages, celle de tailler grossiérement, ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet, s'ils avoient eu cette industrie, ils l'auroient employée, comme les Sauvages, pour représenter les objets de leur culte, & ils n'eurent d'autre ressource que de les désigner par des pierres & des poteaux. Pausanias vit à Phérés, ville d'Arcadie, trente divinités désignées par des blocs informes, ou par des pierres cubiques, anciens monumens de la première ignorance des Grecs. Il y eut un temps où le terrible & majestueux Jupiter, l'active Diane, la fière Junon, l'aimable Vénus, les Graces & l'Amour lui-même furent représentés par des pierres ou des espèces de colonnes. Deux poteaux parallèles, joints par des perches transversales, représentèrent chez les Lacédémoniens les deux frères Castor & Pollux, & la tendresse de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs sortirent de cette première ignorance, les Egyptiens avoient des pyramides, des obélisques, des édifices somptueux. Les Hébreux qui, comme nous l'avons déjà rapporté, avoient déjà des idoles, &, par conséquent, pratiquoient déjà la sculpture dès le temps du patriarche Jacob, se perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier, c'est qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures sculptées & jettées en fonte, dans un temps où les Grecs ne savoient désigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'est que l'usage des choses précède toujours l'invention des mots qui servent à les désigner.

Enfin, après une longue suite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier essai de l'art naissant, & placer d'abord des pierres rondes, & ensuite des pierres grossiérement façonnées en manière de têtes, sur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières représentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pausanias vit à Tégée en Arcadie. Ces sortes de représentations se nommèrent des Hermès. Ce n'est pas que toutes représentassent Hermès ou Mercure; mais c'est que le mot *herma* signifioit une grosse pierre: c'est le nom qu'Homère donne aux pierres qui servoient à retenir les vaisseaux sur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût distinguer si elles appartenoient à des hommes ou à des femmes, on s'avisa, dans la suite, d'indiquer le caractère du sexe vers le milieu de la pierre qui représentoit le corps de la statue. A une autre époque on imagina d'indiquer la séparation des cuisses par une incision. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple destiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du dessin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils surent, en les devançant, faire servir ce désavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens se perd dans la nuit des temps; mais, comme nous l'avons dit, ils trouvoient dans leurs loix un obstacle à leur perfection, & au lieu d'être excités par l'émulation à faire des progrès, ils en étoient détournés par la crainte des peines. Mais dès que les Grecs eurent fait les premiers pas, les encouragemens, les récompenses, la gloire les excitèrent à en faire de nouveaux, & au moment où ils s'arrêtèrent enfin, s'il leur restoit quelques découvertes à faire, ce n'étoit du moins que dans quelques parties inférieures de l'art, qui nuisent souvent à l'étude des parties capitales. C'est donc chez eux qu'il faut étudier l'histoire de l'art: c'est chez eux qu'on le voit naître & faire des progrès successifs, conformes à la marche de la nature qui n'opère jamais brusquement.

Nous venons de les voir séparer les jambes des figures, & s'approcher de l'époque où ils sauront faire ce qu'on peut appeller des statues: mais les premières qu'ils firent, au lieu de montrer les contours purs & coulans de la nature, ne furent qu'imparfaitement équarries, & à cette époque, l'art naissant des Grecs, ressembloit à ce que resta celui des Egyptiens. Les yeux applatis & allongés sembloient clignotans, car c'est ainsi, comme le pense du moins Winckelmann, qu'il faut entendre le passage de Diodore de Sicile, qui concerne Dédale, au lieu qu'en suivant l'interprétation des

traducteurs, cet historien auroit dit que l'artiste donne à ses figures des yeux fermes. Au reste ces figures équarries étoient droites, roides, sans action, sans mouvement, ayant les bras pendans sur les côtés, & les jambes parallèles & peu écartées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'étoit exécutée la statue d'un Pancratiaste Arcadien, nommé Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques dans la 54 olympiade, 564 ans avant notre ere. On reconnoissoit, dans cette statue, dit Pausanias, tous les caractères de la haute antiquité. Les jambes étoient peu séparées, les bras étoient pendans sur les cuisses: cet Arrachion étoit mort, quand les juges de l'Elide lui décernèrent la palme, déja il étoit vainqueur de tous ses adversaires; un seul restoit encore qui le surprit, le fit tomber en lui saisissant la jambe, & l'étrangla; mais Arrachion, en expirant, serra avec tant de force l'orteil de son vainqueur, qu'il l'obligea de désavouer sa victoire.

On regarde ordinairement les Grecs comme les élèves des Egyptiens; dans cette supposition, on auroit lieu d'être étonné de la lenteur de leurs progrès, puisqu'en recevant l'art tel qu'ils le trouvoient en Egypte, ils n'avoient plus qu'à lui procurer des perfections nouvelles, au lieu de s'arrêter à faire de longs tâtonnemens. Mais on devroit observer que si, dans une antiquité fort reculée, quelques colonies égyptiennes s'arrêtèrent dans la Grèce, on n'a pas lieu de supposer qu'elles aient amené des artistes avec elles: les colonies que les Européens modernes envoyent dans le nouveau monde n'y portent pas aussitôt la culture des beaux arts. Les colonies égyptiennes, établies dans la Grèce, n'entretinrent aucune communication avec leur mére-patrie, & l'entrée de l'Egypte fut interdite aux étrangers jusqu'au règne de Psamméticus, époque à laquelle les Grecs cultivoient les arts depuis long-temps, puisque ce prince ne commença son règne que dans la 27 olympiade, 670 ans avant notre ère. Il est très-vraisemblable que le premier usage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts, & qu'il se passa encore plusieurs siècles avant qu'ils entreprissent ce voyage dans ce dessein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur successive de leurs progrès, dont l'histoire nous a conservé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maitres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progressives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inspire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adresse & d'expérience, on rend encore d'une manière très-grossière, elle inspire aussi d'employer d'abord les matieres les plus faciles à manier. Ainsi comme la peinture, dans son origine, ne fit usage que d'une seule couleur, avec laquelle elle traçoit un simple contour, de même la sculpture ne dut employer, dans ses premiers essais, que la terre, & ensuite le bois. la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il est plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainsi les anciens artistes firent d'abord en argile, & ensuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pausanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inspiroient la vénération par leur vetusté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pausanias nous apprend que les anciens appelloient dédales, *dædala*, les figures en buis, & il croit que c'est du nom de ces figures que le célèbre sculpteur Athénien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut ensuite porté par un autre sculpteur natif de Sicyone.

On sait que l'on peignoit en rouge les anciennes statues d'argile, surtout celles de Jupiter, le souverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tout. Ce fait n'est pas échappé à Winckelmann; mais je suis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'étoit assurément pas au-dessus de sa sagacité ordinaire. L'usage de frotter du sang des victimes les représentations des Dieux, se trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voisines de l'état de nature; il dut être aussi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégout pour ce sang, qui se corrompoit sur les idoles, ils abandonnèrent ces sortes de libations, & en conservèrent cependant l'apparence en peignant leurs statues d'une couleur de sang. C'est ainsi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conservent la représentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on se contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de sang quand elles étoient fort élevées: Winckelmann, qui, je crois, se trompe ici, pense que Pindare a fait allusion à cet usage quand il a donné des pieds rouges à Cérès. On voit sur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roses, & l'on peut croire que c'est ce qu'a voulu peindre le poëte lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux statues de quelques déesses: mais quand Homère a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs statues; il a voulu seulement

exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les statues, même dans des temps où les statuaires savoient travailler les pierres: on joignit le luxe des siècles opulens à la simplicité des premiers siècles; les statues furent couvertes d'or, & les Dieux, sur leurs autels, ne risquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe est tellement destiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui résister. Ils savoient travailler le marbre & c'est la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils savoient fondre le bronze, & c'est la substance la plus capable de leur assurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richesse, ils employoient à faire ces statues, l'ivoire qui est bien moins convenable à cet usage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit seule la préférence, comme si le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les statues, & l'art perdit de son prix par ce mélange imprudent de deux matières précieuses. On les prodigua jusques dans les colosses. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt six coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les statues fussent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphans, & l'on sent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marqueterie, & les joints ne pouvoient être tellement dissimulés, que ces pièces de rapport ne fissent un assez mauvais effet quand on les considéroit de trop près. Il est vraisemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poisson: Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit nécessaire aux artistes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw suppose que, dans les grandes statues, tout l'ouvrage étoit soutenu d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité restoit vuide. Il est conduit à cette conjecture par un passage de Lucien, qui, dans son Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & servoit d'asyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il est certain que, du moins quelquefois, on établissoit en plâtre & en argile le modèle entier de la statue; sur ce modèle, sans doute peu terminé, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'est ce que prouve le Jupiter de Mégare: la tête étoit d'or & d'ivoire, mais la guerre du Péloponèse ne permit pas de continuer un ouvrage si dispendieux, & les autres parties de la statue restèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons sur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw: il n'y auroit qu'à supposer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on se contenta de faire, pour le reste de la statue, un modèle en plâtre par dessus l'armature, quand la guerre du Péloponèse fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un calcul sur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un colosse. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphans, & l'on sait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des substances moins rares.

Un autre mélange non moins condamnable fut employé sans nécessité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des statues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profusion mal entendue de richesse aux statues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une lésine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarrure de bois & de marbre. Cet usage n'étoit point encore proscrit au temps de Phidias, & il fit avec ce mélange vicieux sa Minerve de Platée.

Winckelmann croit que c'étoit les statues dont les seules extrémités étoient de marbre, que les anciens nommoient *acrolithes*, ἀκρόλιθοι: cette explication mérite d'être remarquée & conservée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique aussi d'une manière très-vraisemblable un passage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade: il croit qu'il ne faut entendre ce passage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce; ce fut celui de vêtir les statues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques *Notre Dames* de nos vieilles églises. On en voyoit une adossée à un pilier devant la porte de l'église des Quinze-vingt: cette figure étoit peut-être aussi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorsqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des statues de marbre veiné & tacheté. Enfin pour excuser une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur semblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent

les draperies de plusieurs statues, & qu'ils firent des statues de marbre de couleur dont les extrêmités étoient de marbre blanc. Il n'est point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richesse & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps sur quelques défauts des Grecs: nous nous exposerions au reproche d'ingratitude, si nous paroissions nous appesantir sur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les sujets de notre reconnoissance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on sait que leurs ouvrages sont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des personnes qui la possédoient sans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle servoit d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Cranée, étoit un temple de Vénus; là étoit aussi le tombeau de Laïs qui n'inspiroit guère moins de vénération que les autels de la déesse. Son tombeau se voyoit aussi en Thessalie où elle avoit été conduite par Hippostrate, son amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées se disputoient l'honneur de posséder les cendres, comme sept villes autrefois s'étoient disputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une esclave, prise dans son enfance chez les Hyccariens dans la Sicile, par les soldats de Nicias, & vendue ensuite à Corinthe: mais elle surpassa en beauté toutes les courtisanes de son temps, & c'en fut assez pour que les Corinthiens voulussent s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conserver les restes d'un corps qui avoit inspiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faisoit chérir les arts qui tiennent au dessin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les statues de Nérée, d'Hyacinthe, de Castor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles statues, elles espéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artistes devoient se la proposer pour premier objet de leur art: ils devoient surpasser, en suivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la sculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les statuaires n'eurent d'aussi fréquentes occasions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompense. Tout homme qui méritoit la reconnoissance de ses concitoyens, tout homme qui parvenoit à se distinguer, avoit les honneurs d'une statue: Pindare en eut une à Athènes, pour avoir loué en passant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à soi-même; on avoit la permission de placer dans les temples les statues de ses enfans. La grande quantité d'ouvrages suppose un grand nombre d'artistes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des statues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artistes durent avoir de beaux modèles; car il est difficile que des vainqueurs à la course, au pugilat, au pancrace, ne soient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuse variété dans leurs études; car ces différentes sortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, se distinguer par différentes espèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de statues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit sa reconnoissance à une divinité protectrice par autant de statues qu'elle avoit remporté de victoires sur ses ennemis. Entre tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, sans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artistes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artistes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens distingués sont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de personnes qui les cultivent, & au milieu desquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne sont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les qualités nécessaires pour s'y distinguer, risquera de languir dans une profession absolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont surtout besoin d'être favorisés par la liberté: c'étoit l'opinion de Winckelmann. Cependant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui ressembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laissa pas même à la Grèce la consolation de se croire libre; à Rome, le siècle d'Auguste où les Romains étoient esclaves; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou sur le siège pontifical de Rome; en France, le règne absolu de Louis XIV. Ce qui favorise les arts, c'est l'amour du beau, le loisir, l'opulence, un homme puissant qui les encourage, & à qui le desir & le besoin

de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons suivre Winckelmann dans les détails où il est entré sur la manière dont les Grecs ont envisagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il est possible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme se trouve bien plus communément sous un ciel doux & tempéré que sous un climat rigoureux : c'est aussi sous les climats rigoureux que la beauté devient plus rare. Les formes droites constituent le grand; les contours souples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'est dans le contraire de la laideur que se trouve la beauté, si l'on est contraint d'avouer que la laideur est d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans son profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on sera forcé de reconnoître aussi que cette ligne, dont le contraire est la laideur, est celle qui constitue la beauté. Plus l'inflexion du nez est forte, plus il s'avance & s'abbaisse, en décrivant des lignes qui semblent se contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en est de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il semble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui constitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit envain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à la composer. Les anciens écrivains, les anciens artistes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes se sont avisés assez longtemps de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans sa fille cette prétendue défectuosité, & ne lui épilât douloureusement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raisonnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère & le modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut observer qu'à cet âge, le front n'est pas ordinairement élevé : il ne le devient que lorsqu'il commence à se dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élevé est donc le premier caractère de la dégradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeunesse, a quelque chose de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieillesse mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes : autrement la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décriroit des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entre elles seroit détruit. Aussi l'arrondissement du front, qui est la conformation des belles personnes, se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous ressouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux : mais c'est moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enchassement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont généralement dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est que, dans les grandes figures sculptées, lorsqu'elles sont placées à une certaine distance de la vue, les yeux, qui sont de la même couleur que le reste de la tête, auroient peu d'effet sans cet enfoncement. Le statuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ses têtes plus de vie & d'expression. Cette règle, dont on sentit la nécessité pour les grandes statues, fut observée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & si elle y est moins indispensable, elle paroît leur donner au moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fournisse la ressource d'imiter la couleur des sourcils, des cils & des prunelles : c'est que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles sont susceptibles, principe d'où résulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec son enchassement, est une des grandes parties de la face : le peintre d'histoire considère cette partie dans son ensemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle est composée, telles que les poils des sourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures

dont l'imitation précise est réservée au peintre de portraits.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme un peu cave que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences sensibles & caractéristiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal & l'expression de la pudeur, par ses paupières baissées. Vénus a les yeux petits; cette forme leur donne une douceur enchanteresse, & exprime une decente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Medicis, pour reconnoître que ce n'est pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonstration de cette vérité, si l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur ressemblent dans la nature. On sentira tout ce qu'ils ont de touchant : la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La finesse des poils dont les sourcils sont formes, est indiquée dans l'art du statuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux; car d'ailleurs, l'art antique, rejettant les petites parties, négligeoit ces poils, & parvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les soutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la supérieure, procure cette inflexion qui donne au menton un arrondissement plus complet. Il est rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des satyres; une statue d'Apollon, au palais Conti, est la seule à qui Winckelmann connoisse cette expression; il observe que les lèvres sont ordinairement closes aux figures humaines, & légerement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux si agréable aux modernes, & qu'ils nomment fossette. C'est un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté; on peut même dire que c'est un défaut, puisqu'il interrompt l'arrondissement d'une forme qui tire sa beauté de son unité. La fossette doit être mise au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériser une ressemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de soupçonner que, dans plusieurs, elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

Les mêmes raisons doivent faire proscrire les fossettes qui se trouvent quelquefois aux joues : quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme subalterne que le grand style doit négliger.

Les modernes semblent avoir cru aggrandir leur manière, en faisant à peine attention aux formes des oreilles, qui sont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artistes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand soin. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, si du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée : par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, suivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La maniere dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne large, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits; car l'artiste alors se conformoit au modele. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux sont relevés & noués en arriere, toute la chevelure est traitée par ondes, & forme des cavités considérables qui répandent de la variété d'ombre & de lumiere, & produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de considérer les différentes parties de la tête, si nous la considérons elle-même dans son ensemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face. La branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nez, de la bouche, du menton; la branche horizontale marque la ligne que doivent suivre les yeux, & à laquelle celle de la bouche doit être parallele.

Tout ce qui s'écarte de cette regle, s'écarte aussi de la beauté. Si la face est trop longue ou trop courte, elle ne semble plus renfermée dans un ovale dont elle ne doit pas sortir. Si les yeux sont placés obliquement & relevés du côté de l'angle externe, ce qui étoit la conformation des Egyptiens, ce qui est encore celle de plusieurs Nations tartares,

ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur est prescrite; ils forment sur cette ligne deux sections par des lignes transversales, & détruisent l'harmonie qui résulte de l'unité. Si la bouche est placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette discordance entre les lignes que suivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit suivre la direction du front : il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, la coupe transversalement, ou par des courbes qui forment des bosses, des sinuosités; si sa pointe, haussée ou baissée, n'est pas sur le plan de sa racine, alors les lignes se multiplient & détruisent l'accord de la beauté.

Il en est de même d'une bouche gonflée comme celle des Africquains, ou d'une bouche trop enfoncée. La premiere offre une tumeur vicieuse; la seconde s'oppose à un arrondissement qui seul détruit la monotonie : car les formes, dans la nature, se varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne décrivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes se sont assez généralement écartés de la beauté régulière & sublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une sorte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins sage, moins austère, plus agaçante, & par conséquent plus capable d'opérer sur les sens, les a éloignés de celle qui inspire le respect & semble défendre le desir & interdire l'espérance. Ils ont même souvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentillesse, & qui, en s'éloignant de la régularité des formes, semble promettre aussi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce sont leurs passions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroissoit moins éloignée de les satisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promesse de la volupté. Encore plus amis des plaisirs que de l'art, les jeunes artistes, dans l'effervescence de leurs passions, s'attachent de préférence aux personnes qui font naître en eux le desir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaisirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & semblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les sens. Ils s'accoutument à regarder avec une sorte d'indifférence la beauté sévère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le desir : elle est belle, mais elle n'a pas la beauté qui plaît, parce qu'elle a celle qui se fait respecter.

L'artiste récompense la beauté imparfaite des plaisirs qu'elle lui a fait goûter en la transportant dans toutes les productions de son art, en donnant ses traits aux Déesses sévères, aux imposantes heroïnes. C'est d'elle seule que son imagination est remplie, c'est elle qui reçoit constamment ses hommages; il ne lui reste plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses sens ont dégradé son goût & son intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artistes en qui le sentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange; il a préféré le desir de montrer toute sa science, à celui de représenter la beauté. Partout il vouloit faire parade de ses études anatomiques. Si Venus s'étoit présentée à ses regards, il ne l'auroit considérée que pour l'écorcher en imagination, & tracer sur ses cartons les muscles de la Déesse, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, absorboit en lui celle du beau : il auroit transforme les Graces en robustes villageoises; ou plutôt dans les formes, dans les expressions, dans les mouvemens, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a suivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le sentiment du beau à force de vouloir flatter les sens grossiers. C'étoit par des expressions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures ressemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contradiction avec l'action qu'il leur suppose. Lui seul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèse; elle conviendroit mieux, ou plutôt elle conviendroit seulement à une scène de débauche : l'expression ne peut en être designée que par un mot consacré au libertinage : il a choisi pour représenter l'extase de l'amour divin, celle de la passion la plus lubrique, dans l'instant où elle se satisfait.

En parlant de la beauté, nous nous sommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui est surtout le siège d'où elle exerce son empire; mais elle n'est pas moins remarquable dans toutes les parties, & surtout dans les extrêmités. Quoique le temps ait conservé peu d'extrêmités des antiques, on sait que les artistes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéressantes la plus grande perfection. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par

leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine jusqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne sont point indiqués, & la dernière phalange n'est pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général leurs sculpteurs étudiassent soigneusement cette partie, Polyclète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont foiblement indiqués. Le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce que n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Saurochtonos* de la Villa Borghese, d'un Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On sait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont été transmises. Les mammelles des nymphes & des déesses ne sont jamais surmontées par un mammelon saillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans lesquelles ils doivent conserver ceux de la virginité.

La beauté ne se trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la considérer comme un choix des plus belles parties prises dans différens modèles; mais avec tant de soin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, aient entre elles cet accord parfait d'où résulte un beau tout.

Il paroît que les anciens se bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les siècles les plus florissans de l'art Théodote, à qui Socrate fit une visite avec ses disciples, servoit de modèle aux artistes de son temps. Il est probable aussi que Phryné servit quelquefois seule de modèle à des peintres & à des sculpteurs. Mais Socrate, dans son entretien avec Parrhasius, nous apprend que, pour s'élever à une beauté plus parfaite, les artistes réunissoient dans une seule figure les beautés de plusieurs corps, & nous savons que Zeuxis, pour peindre son Hélène, choisit les différentes beautés des plus belles femmes de Crotone.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux sexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle se caractérise par la délicatesse efféminée des membres, par l'arrondissement de la taille, & par l'ampleur des hanches. C'est Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybele. Il a aussi reconnu pour un jeune eunuque, consacré au culte de cette déesse, une figure drapée qui a passé en Angleterre, & qu'on avoit prise pour un Pâris, parce qu'elle étoit coeffée du bonnet phrygien: cependant un flambeau renversé, de l'espèce de ceux qui étoient en usage dans les sacrifices, désignoit assez le caractère sacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été prise pour une femme, quoique le fouet qui est dans sa main désigne assez que c'est un prêtre de Cybele, ce qu'indique aussi le trépied devant lequel il est placé.

On sait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte composée de celle des deux sexes; c'est celle des hermaphrodites ou androgynes V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un sein virginal & le caractère distinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence, on en connoît moins une troisième qui ne leur cède pas en beauté; c'est une petite figure debout, ayant le bras droit posé sur sa tête: elle est à la Villa Albani.

La proportion est la base de la beauté. Cependant la proportion peut être observée dans une figure, sans que cette figure soit belle, si l'artiste a plus de savoir, que de sentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut se trouver dans l'absence des bonnes proportions; mais il peut ne se pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la source du beau le plus sublime, lui ont quelquefois subordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont aggrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont supposée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, prise depuis la fossette du cou jusqu'à celle du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & souvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils se sont souvent permis la même exagération depuis cette partie jusqu'au nombril. C'est par

le moyen qu'ils sont parvenus à la svelteſſe.

La face a trois parties, c'eſt-à-dire trois fois la longueur du nés; mais la tête n'a pas complettement quatre de ces parties. La partie ſupérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux juſqu'au ſommet, n'a que trois quarts de longueur du nés.

Winckelman ſuppoſe que le pied ſervoit de meſure aux anciens dans toutes leurs grandes dimenſions, & que c'étoit ſur la meſure du pied que les ſtatuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant ſix fois cette longueur. C'eſt en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis ſextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une meſure plus déterminée que la tête ou la face, qui ſont les parties d'après leſquelles les ſculpteurs modernes empruntent leurs dimenſions (1).

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au ſavant Huet, & qu'elle ait été rejettée par Perrault, eſt, ajoute-t-il, fondée ſur l'expérience, & s'accorde même avec les meſures des tailles ſveltes. « Après avoir meſuré avec ſoin, dit-il, une infinité de figures, cette proportion ne s'eſt pas trouvée » ſeulement aux figures égyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des ſtatues, ſi les pieds s'y étoient conſervés. On peut s'en convaincre » par l'inſpection de quelques figures divines, » dans la longueur deſquelles les artiſtes ont » pouſſé de certaines parties au-delà des dimenſions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère, qui excède un peu la hauteur de » ſept têtes, le pied qui porte a trois pouces » d'un palme romain plus de longueur que la » tête. Cette même proportion a été donnée » par Albert Durer à ſes figures de huit » têtes, dans leſquelles le pied compoſe la » ſixième partie de la hauteur. La taille de la » Vénus de Medicis eſt d'une ſvelteſſe extraordinaire; & quoique ſa tête ſoit très-petite, la figure ne porte néanmoins que » ſept têtes & demie: ſon pied eſt long d'un » palme & un demi pouce, & toute ſa hauteur porte ſix palmes & demie »; (ou ſix fois la longueur entière de ſon pied).

L'expreſſion du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de la colère, de la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laiſſe les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expreſſion devoit lui être ſubordonnée. Cependant les artiſtes ne s'expoſoient pas au reproche de paroître ſacrifier la ſeconde partie à la première, & ils évitoient de ſuppoſer leurs figures dans une ſituation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'eſt par cet art qu'ils accordoient enſemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé: PRATIQUE *des Grecs dans la repréſentation des Paſſions*.

Les anciens avoient adopté pour la compoſition deux règles principales dont ils ſe ſont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le ſujet, & celle de les repréſenter dans des actions modérées. Les poetes tragiques n'introduiſoient ordinairement que deux perſonnages à la fois ſur la ſcène & jamais plus de trois; les artiſtes, reconnoiſſant que cette règle étoit fondée ſur les bornes de l'attention des ſpectateurs que les poëtes vouloient ménager, pour la fixer plus ſurement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les ſujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des ſujets qui ſuppoſoient une grande multiplicité de figures, à ſe contenter d'un petit nombre ou même d'une ſeule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire ſur l'ame des ſpectateurs, que leur attention n'étoit pas diſtraite par d'autres objets. Ainſi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artiſtes les plus ingénieux, voulant repréſenter un guerrier qui réſiſte ſeul à ſes adverſaires, ne peignit que la ſeule figure de ce guerrier, & laiſſa à l'imagination des ſpectateurs ſe peindre à elle-même les ennemis qui étoient cenſés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poëmes d'Homère ſont remplis d'actions qui ſe paſſent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions ſimples que l'art ſe plaiſoit ſurtout à traiter.

» A l'égard du repos dans la compoſition, » dit Winckelmann, on ne voit jamais dans » les ouvrages des anciens artiſtes, comme » dans ceux des modernes, de ces foules où » chacun s'empreſſe de ſe faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences » de peuple, où l'on diroit que l'un veut » monter ſur l'autre. Les compoſitions de l'antiquité reſſemblent à des aſſemblées de perſonnes qui marquent & exigent de la conſidération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des grouppes dans la compoſition du plus grand nombre des

(1) Quand Winckelman aſſure que le pied a une meſure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les juſtes proportions du pied ſont plus conſtantes? Cela ſemble extraordinaire dans une partie plus ſujette à ſouffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il ſemble que la tête, choiſie par les modernes pour meſure commune, eſt en effet une meſure plus commode, par la diviſion de la face en trois parties égales. (*Note du Rédacteur.*)

bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann pense que les anciens entendoient bien l'art de grouper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & soutient que, même à cet égard, les anciens peuvent servir de modeles aux modernes. Il est certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiser chez eux des leçons de sagesse, & remarquer une attention constante à eviter tout ce qui peut sentir l'affectiun. On voit qu'ils ont bien groupé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des grouppes.

Comme leurs orateurs connoissoient l'antithèse, de même, continue l'antiquaire, leurs artistes connoissoient le contraste. Mais leurs orateurs & leurs artistes se sont defendu de prodiguer, d'affecter le contraste & l'antithèse. Ces deux moyens correspondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du sujet: ils doivent surtout être épargnés, & il faut bien se garder de croire que le contraste soit le plus grand effort du genie, qu'il soit tout, qu'il remplace tout, qu'il excuse tout.

Winckelmann assigne à l'antiquité grecque quatre styles différens: le style ancien qui dura jusqu'à Phidias; le grand style qui fut imprimé à l'art par ce célebre statuaire; le style de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lysippe; le style d'imitation, pratiqué par la foule des artistes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien style, sont les médailles dont le coin & l'inscription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces inscriptions, est de droite à gauche à la manière de l'écriture hébraïque; usage abandonné long-temps avant Hérodote, puisque, pour marquer le contraste des usages de l'Égypte avec ceux de la Grece, il dit, entre autres choses, que les Egyptiens écrivoient de droite à gauche. La statue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une inscription de droite à gauche: Onatas florissoit environ cinquante ans avant Phidias; c'est dans la periode de temps qui sépara ces deux artistes, qu'on doit placer la cessation de cet usage.

Dans les ouvrages de l'ancien style, aucune partie ne se distingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'ensemble. Le dessin des yeux est allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La section de la bouche va en remontant vers les côtés, ce qui forme aussi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien style des Etrusques. La forme du menton est pointue & termine désagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux sont rangées en petits anneaux & ressemblent aux grains serrés d'une grappe de raisins. Enfin on ne peut décider à l'inspection des têtes, le sexe auquel elles appartienoent. Pline avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puisqu'il marque le temps où les artistes commencèrent à distinguer les deux sexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inspection des medailles, & ce qui est confirmé par celles des statues. La Pallas en marbre de la Villa Albani est la plus ancienne qui nous reste. Si elle étoit de basalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête est semblable à celles des medailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la composition des artistes de ce temps par les petites figures des medailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'est une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etrusques, auxquels d'ailleurs ils ressembloient parfaitement. Observation qui doit rendre timide à donner aux Etrusques certains ouvrages par la seule inspection du style, quand on peut douter d'ailleurs s'ils leur appartiennent en effet: observation qui peut, en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorsqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croyent seuls capables d'animer leurs compositions, ils ne font que se rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront sur leur art & sur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne se trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à se rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'est par des méditations semblables, ou par un heureux naturel plus puissant que toutes les réflexions, que le Sueur s'est élevé à un excellent style, quoiqu'il ait eu peu d'occasions d'étudier l'antique. S'il connoissoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut observer, quant à l'exécution, que les artistes de l'antiquité atteignirent à la finesse des détails, avant de connoître la beauté de l'ensemble. C'est ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du visage est barbare & mesquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus soignée

Cet extrême fini se remarque aussi chez les

modernes dans les temps de la renaissance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naissant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conservé cette partie, ont negligé, & semblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le style ancien peut se subdiviser lui-même en differens styles: on peut remarquer la période où il sortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le considérer dans ces derniers temps, il attriste par son extrême austerité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il est incapable de plaire. Le dessin en est énergique, mais dur, mais sans graces; fort d'expression, mais sans beauté.

Le style ne suffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été souvent imité dans des temps posterieurs, peut-être pour imprimer plus de respect; peut-être pour satisfaire des amateurs à qui plaisoit la manière des anciens maîtres; peut-être aussi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caracterise le second style par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puisqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La » nature apprit, dit-il, aux réformateurs de » l'art, à passer des parties trop prononcées & » trop tranchantes d'une figure, à des contours » plus libres & plus coulans; à modérer, à » adoucir les attitudes forcées & les actions » violentes; enfin à étaler moins de force & » de science, & à répandre plus de beauté & » de grandeur. Phidias, Polyclete, Scopas, » Myron & d'autres maîtres le rendirent cé» lèbres par cette réforme de l'art. Leur style » peut être appellé le grand, parce que le prin» cipal objet de ces artistes paroît avoir été de » combiner la beauté avec la grandeur. Il faut » bien distinguer la dureté de l'austérité, pour » ne pas confondre deux choses toutes diffé» rentes: par exemple, il ne faut pas prendre » pour un reste de la dureté & de la seche» resse de l'ancien style, cette indication » marquée & tranchante des sourcils qu'on » trouve constamment dans les figures de la » haute beauté. Ce caractère ressenti du dessin » est fondé sur les idées de la beauté ».

Ce n'est pas cependant que le dessin du haut style n'ait affecté de conserver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtoient de la grandeur; telles sont les lignes droites, tels sont les méplats un peu exagérés. C'est ce que Pline semble avoir indiqué quand il parle de quarrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quoique de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une sorte de grandeur, en accusant certaines formes par des quarrés & des angles plus ressentis qu'ils ne sont dans la nature, & ont aimé à laisser dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ebauches des statuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illustré le second style chez les Grecs, étoient les législateurs des proportions, ils auront sacrifié quelque chose de la beauté coulante des formes, au plaisir de donner un caractère imposant à leur dessin, & d'accuser fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette savante affectation de ce que les artistes appellent *sentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque chose qui ressembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge suivant, celui de la grace.

Mais Winckelman observe, avec raison, qu'il faut se defier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoisseurs. Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du dessin de Raphael, qui est bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoissoient point l'art, & qui comparoient la maniere de ce maître à la mollesse des chairs & aux contours arrondis du Correge? Ils ne s'appercevoient pas que cette mollesse étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondissement étoit souvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégésias étoient durs & ressembloient aux Toscans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de mollesse que tous ces artistes. (Inst. orat. l. 12, c. 10.) Consultez ensuite Pline: vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, suivant Quintilien, se distingua par la mollesse. (Plin Hist Nat. l. 34, c. 19.) Mais si vous lisez ensuite Lucien, dans son Dialogue intitulé *les images*, il se trouvera que ce Calamis qui avoit paru si dur à Quintilien, avoit fait la statue de l'Amazone Sosandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expression de la beauté. L'air modeste de cette Amazone, son sourire agréable & furtif, sont des qualités bien opposées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec succès que les expressions fieres & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus considérables du grand style, Niobé & ses filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a présentée comme un modele du premier style, quoiqu'elle se trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conservée dans sa beauté primitive, lui semble digne des grands statuaires de l'âge où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la sorte de dureté qui désigne le style ancien.

On voit qu'il manque à sa physionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du grouppe de Niobé n'ont pas, suivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas: la hauteur de son style est caractérisée par la grandeur, par la simplicité qui règnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes sont si simples, qu'elles ne paroissent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une pensée créatrice, pour qui concevoir & produire n'est que l'acte d'un même instant.

Le troisième style est spécifié par le nom de beau: le caractere qui le distingue est la grace. Tous les angles saillans furent rejettés de ce style; les artistes qui l'introduisirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lysippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carriere nouvelle, en s'attachant plus que ses prédécesseurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agreable. Il évita les formes trop quarrées qu'avoient affectées les maîtres du second style, pour donner à leurs ouvrages un caractere plus imposant; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artistes étoit de préparer les spectateurs à l'admiration par le plaisir, & non de les réduire au seul plaisir qui suit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'apres cette théorie, il dut donner à ses figures les contours coulans qui sont toujours agréables, & non ces contours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, consacrée par les habiles maîtres du second style, fut respectée par ceux du troisième: ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainsi l'art, en se vouant aux graces, ne sacrifia de sa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut se trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle se manifeste dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle se montre jusques dans l'agitation des cheveux, jusques dans le jet des draperies. Le principe de la grace est dans la belle nature; il devoit donc se trouver dans le haut style qui étoit fondé sur la correction, sur la précision du dessin; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres postérieurs qui s'en occuperent davantage.

La grace n'entroit dans le haut style, qu'autant qu'elle se trouvoit à la suite de la beauté, que les artistes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de l'expression. Mais elle est délicate, & ils durent souvent la détruire en voulant trop exprimer: elle existoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modele, mais en voulant trop ressentir ce qui caractérisoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuses. Ils n'avoient sur le beau que des idées austères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fiere & imposante: on ne la reconnoissoit plus, parce qu'elle ressembloit trop à la majesté.

Les artistes du beau style donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacerent la fierté par l'aménité. C'étoit, dit Winckelmann, la fière Junon qui, pour être sûre de plaire, emprunte le ceste de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace, que Parrhasius en fut le père, & qu'elle se communiqua sans réserve à Apelles. Les statuaires l'empruntèrent des peintres, & tous les ouvrages de Praxitèles se distinguèrent par la grace.

Si l'expression osoit se montrer dans ses mouvemens violens & impétueux, elle nuiroit à la grace, elle détruiroit l'harmonie du beau style. La plus grande douleur elle-même ne se montra donc que concentrée, telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'osa s'épanouir jusqu'au point où elle commence à grimacer; il lui fut ordonné de réprimer les explosions par lesquelles elle dégrade la beauté: elle n'osa paroître que dans son aimable douceur, & ajouta de nouveaux traits aux graces, & à la beauté des charmes plus touchans: telle on la voit sur le visage d'une Leucothoé qui est au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée de la beauté parfaite, & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature, elle répare ce qui manque de beauté: on est même souvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte sur ce qui manquoit. Ce n'est plus, il est vrai, la grace héroïque; c'est celle qui peut accompagner la vie commune; c'est celle qu'on trouve si touchante dans les enfans, dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau; c'est celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres, & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où l'art a lutté trop puissamment contre la nature. Cette grace se trouve sur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne seroient pas à l'abri du reproche, si l'on vouloit les juger suivant les règles sévères du beau. Tantôt le profil en est commun & trop applati; tantôt le nez en est trop enfoncé; tantôt le sourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grace, ces mêmes défauts se trouvent

souvent dans les têtes du Corrége. Souvent même les angles des yeux y sont un peu trop relevés. Enfin elles ne sont pas belles, mais elles plaisent; si ce maître, comme le pensent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'est dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a sur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une statue de bacchante d'une très-belle conservation. Elle doit être placée, dans son genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la sorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nés applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On sait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui seroient justement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces sortes de têtes.

Toutes les sortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages sur leurs chefs d'œuvre, a respecté des modeles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani; un enfant qui joue avec un cygne, au Capitole; un autre enfant monté sur un tygre, avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui présentant un masque, suffisent à prouver que les anciens ont réussi à représenter la grace dans la nature enfantine. « Mais, continue Winckelmann, le plus bel » enfant que l'antiquité nous ait transmis, » quoiqu'un peu mutilé, est un petit satyre » d'environ un an, de grandeur naturelle, & » conservé à la Villa Albani. C'est un bas-» relief, mais d'une saillie si marquée, que » presque toute la figure est de ronde-bosse. Ces » monumens doivent détruire un préjugé, qui » est devenu une opinion en quelque sorte » incontestable; c'est que les artistes antiques » sont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus, sur les pas du savant que nous avons pris pour guide, au quatrième style, celui d'imitation.

La grande réputation que se firent, avec tant de justice, les Praxitèles, les Apelles, nuisit à l'émulation de leurs successeurs. Comme les artistes qui les suivirent désespérèrent de les surpasser, & même de les atteindre, ils bornèrent toute leur ambition à les imiter, & l'on sait que les imitateurs sont toujours au-dessous des maîtres qu'ils se proposent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un respect si religieux, que l'on finit par regarder leurs talens comme supérieurs à l'humanité, & l'on ne rougit pas de rester au-dessous d'eux. Bientôt même ce n'est plus eux que l'on prend pour modèles, mais ceux qui les ont imités avec le plus de succès: avec le temps enfin, on ne voit plus que des imitateurs de ces imitateurs. Ensuite on cesse même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont suivis; on se livre ou à la manière de quelques artistes qui ont acquis une réputation subalterne à la faveur de la dégradation du goût, ou l'on cherche à se distinguer par des manières de caprice & de mode. Telles sont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artistes grecs eurent cessé de chercher le beau, ils voulurent se distinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand style, on donna dans une maniere ronde & molle. On s'attacha à rendre sur le marbre des détails auxquels se refuse sa fragilité, & qu'on n'avoit hasardé jusques-là que sur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tentèrent de renouveller ce que Winckelmann appelle l'époque du grand style, & ils n'en imitèrent que le défaut; c'est-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impose, mais qui neglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art sur ses pas au lieu de le faire avancer: c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas seulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le sentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive; & c'est peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiariam*, & Pline *vias compendiarias*, un abrege de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, succéda celui des grottesques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode destructive, & plusieurs milliers de tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculanum & des autres villes ensevelies sous les cendres du Vésuve, prouvent qu'elle avoit envahi les arts au moment de cette funeste explosion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une statue ne fut plus qu'une statue, & qu'on ne daigna plus examiner si elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la satiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des statues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou représentant quelques personnages qu'on vouloit honorer. Ainsi peut-être des têtes, ouvrages de Lysippe, de Praxitèles, furent détruites, pour y substituer l'ouvrage de quelques artistes obscurs & dignes de l'obscurité.

Il vint aussi un temps où l'on eût tant de statues, qu'on ne se soucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des bustes, des portraits, & ces genres inférieurs se soutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les personnes qui ne connoissent pas les arts pourroient croire que ces sculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils se consacroient entiérement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres subalternes se dégradent eux-mêmes, quand les genres supérieurs ne sont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands succès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas soi-même cultivé le plus grand genre.

Les artistes des beaux siècles avoient négligé les petites parties de la nature : ce fut à les exprimer que les artistes des âges ténébreux firent consister une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs, dans le siècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu soin de les exprimer, sur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées : triple faute; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aisément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voisin de l'œil; la seconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicatesse de leur sexe; la troisième, de donner à des déesses un des caractères de l'humanité périssable; erreur que n'auroient point commise les artistes de la belle antiquité, parce qu'elle étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de sang aux dieux. Les modernes n'ont que trop souvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans sa dégradation même, se soutint avec beaucoup plus de lustre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artistes n'oublièrent pas entiérement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque chose de la sublimité de leurs principes. En général, les airs de tête conservèrent une idée de la beauté antique; les attitudes, les ajustemens ne s'éloignèrent pas de la simplicité. Jamais, dit Winckelmann, les anciens ne se laissèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette souplesse contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & presque expirante, conservoit toujours quelque chose de la grandeur & de la simplicité de son style, & ses derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons.

Ce qui la soutint, peut-être, c'est que l'on continua toujours de copier des ouvrages des anciens. On connoît d'excellentes statues du troisième siècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs : ce n'est qu'à la manière dont sont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reste à connoître les détails de leur pratique.

L'argile est la première matière qui soit employée par l'art; c'est par elle que nous devons commencer à traiter de la partie méchanique des Grecs. On voit, par la figure du statuaire Alcamène, sur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainsi que les modernes, avec l'ébauchoir: mais ils se servoient aussi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoissance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai sens de quelques expressions communes des Grecs qui n'avoit pas été saisi par les savans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui se sont occupés des anciens auteurs, il est naturel qu'il ait mieux saisi des passages dont la signification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot ὄνυξ, dit-il, qui signifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots ὀνυχιζειν, ἐξονυχιζειν, pour signifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle a son modèle;* & par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque chose. Quand on vouloit exprimer que l'opération la plus difficile étoit de terminer, on disoit, *le moment où la terre glaise est sous l'ongle :* ὅταν εἰς ὄνυχα ὁ πηλος ἀφικεται. C'étoit aussi par allusion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, disoient *ad unguem factus homo.* C'est par une métaphore semblable, prise de l'art de tourner, que nous disons. *un homme fait au tour.* Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié son ouvrage au point de n'y laisser rien à desirer, les Latins disoient *Castigavit ad unguem.*

Ceux qui liroient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèle, avant de travailler le marbre, pourroient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs semble appuyé d'un passage de Diodore de Sicile. Ils se croiroient en droit, d'après cette fausse découverte, de mépriser les statuaires modernes, comme des ouvriers timides. Il n'est donc pas inutile de faire connoître que cette fausse opinion a été renversée par Winckelmann. Il suffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stosch : elle re-

présente Prométhée occupé à sculpter la figure de l'homme, & se servant d'un à plomb pour mesurer, d'après son modèle, les proportions de son ouvrage. Diodore a seulement voulu dire que le compas suffisoit aux Egyptiens; mais que les Grecs consultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reste, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de sculpture sans en avoir auparavant préparé le modèle. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des sculpteurs qui ne sont point placés aux premiers rangs des artistes.

Les anciens, ainsi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre: il ne reste plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être surpris que le temps ait respecté une matière si fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes: ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en est doux & peu saillant, tel qu'il convenoit de le faire sur une substance peu solide: mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'opposoit leur foible saillie, les artistes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent se distinguer en relief sur la surface plane. On hasardoit cependant quelquefois des parties saillantes, & même quelques-unes qui étoient entiérement de relief; telle étoit la main d'un Persée tenant la tête de Méduse, dans un bas-relief trouvé à Pompeia: cette main étoit assujettie par une verge de fer.

On ne faisoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler se nommoit *toreutice*. Winckelmann a raison de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, tour, instrument des tourneurs: mais je me garderois d'assurer avec lui qu'il vint de *toros*, adjectif, qui signifie *clair*, *exact*, parce que, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux spectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglyptes*. J'aimerois mieux croire que le nom de l'art appellé *toreutice*, vient de l'instrument nommé *toros*, qui pouvoit être une sorte de ciseler.

Les Grecs tailloient le plus ordinairement dans un seul bloc leurs statues de marbre. Cependant il est prouvé par les monumens eux-mêmes, que souvent ils travailloient les têtes séparément, & que, quelquefois, ils suivoient aussi pour les bras cette singulière pratique. Les têtes du fameux grouppe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il est prouvé par une figure moyennement colossale qui représente une rivière, & qui est conservée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchoient leurs statues de la même manière que les modernes; car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. On voit aussi que, comme les modernes, ils assujettissoient à la figure, par un soutien épargné dans le marbre même, les membres isolés, afin de pouvoir les travailler sans risque de les briser. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des statues pour lesquelles elle n'étoit pas absolument nécessaire.

On voit, par un passage de Pline, qu'ils étendoient un vernis sur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le vernisseur des ouvrages de Praxitèles. On sait qu'ils polissoient le plus grand nombre de leurs statues, même colossales; méthode qu'on ne sauroit approuver, puisqu'il est toujours à craindre que l'opération du poliment ne fasse perdre les touches les plus fines & les plus savantes, d'autant plus que cette opération n'est pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repassoient souvent l'ouvrage tout-entier avec l'outil, ne laissant aucune partie sur laquelle ils ne promenassent le ciseau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon est le plus bel exemple des statues terminées au ciseau seul, sans avoir été fatiguées par le poli: l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle science & quelle dextérité l'artiste a promené l'instrument sur tout son ouvrage, pour ne pas perdre les touches savantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque chose de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la statue, & ce brut est bien plus agréable à l'œil du connoisseur, que la surface luisante que donne le poliment, & qui jette un éclat si vif sur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien distinguer le travail de l'artiste.

Aux statues de porphyre, les anciens faisoient ordinairement la tête & les extrêmités de marbre. Il est vrai que l'on voit à Venise quatre figures entièrement de porphyre; mais elles sont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrêmités.

Les restaurations faites par les anciens ne sont pas du nombre des choses les moins curieuses qui soient parvenues jusqu'à nous. On voit qu'ils restauroient les parties mutilées de la même manière qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui assujettissoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer; tel est celui du Laocoon qui est pratiqué derriere la base. Mais l'airain

étoit justement préféré au fer, parce qu'il n'est pas de même sujet à la rouille. Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une statue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois assujettie par un tenon de fer, que la rouille a taché de jaune la moitié de la poitrine. Aussi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons des colonnes & des pilastres.

Il reste des statues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore florissant : ces outrages contre les productions de l'art ont été vraisemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même sur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze destiné aux fontes. Si l'étain n'y est pas mêlé en assez grande quantité, l'airain n'est pas assez fluide pour se répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, disent alors que l'airain est enchanté : expression fondée sans doute sur quelques idées superstitieuses. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant preparé la fonte d'une statue, & fait chasser le tampon qui bouchoit le fourneau, il alla se mettre à table, croyant sa présence peu nécessaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vinrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Aussi-tôt il se saisit des plats & des assiettes d'étain, les jette dans la matiere en fusion, lui donne par ce moyen la fluidité nécessaire, & assure le succès de l'opération.

Les anciens fondoient quelquefois en cuivre jaune ; ils le choisissoient de préférence pour les statues qui devoient être dorées. Tels sont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Venise. Ils doroient aussi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroissent avoir, au moins quelquefois, différé des nôtres. On croit avoir reconnu, sur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux.

J'ignore s'il est bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un seul jet des fontes considérables ; mais il l'est que, souvent du moins, ils évitoient d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pieces, & jointes par des clous. On suivit encore ce procédé dans des temps postérieurs. C'est un fait prouvé par six figures de femmes trouvées à Herculanum, les unes grandes comme nature, les autres au-dessous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes sont fondues séparément, & le tronc même est de plusieurs jets. Les pièces sont jointes par des attaches que leurs formes, semblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux composés de deux pièces, qui se joignent sur les épaules, où ils sont représentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens sembloient devoir se garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laissoient pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des remplissages ajustés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les siècles où il étoit le plus florissant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures des boucles de cheveux par le moyen de la soudure. C'est ce que les modernes pratiquent encore pour de petites pieces. L'ouvrage le plus ancien de ce genre est un buste de femme du cabinet d'Herculanum. La tête est coëffée de cinquante boucles sur le front & jusqu'aux oreilles, & ces boucles sont soudées. Une autre tête du même cabinet a soixante-huit boucles soudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui est connue sous le nom de Platon, on voit des boucles soudées aux tempes.

Il s'est conservé quelques morceaux de bronze antique incrustés en argent : tel est le diadême de l'Apollon Sauroctonos de la Villa Albani ; telles sont aussi différentes bases de figures du cabinet d'Herculanum. Quelquefois on incrustoit en argent les ongles des pieds & des mains : Pausanias le dit, & son récit est confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanum. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incrustés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanum offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines représentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre très-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faisoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieuses de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'est ce qu'indiquent un cercle d'argent qui se voit autour des paupieres de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hieron perdit la vie, les yeux tombèrent de

sa statue ; ce qui fut regardé comme un présage funeste.

Winckelmann n'ose assurer que l'on connoisse avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On sait qu'ils faisoient usage de petites pointes de diamans serties dans des outils d'acier ; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajustoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artistes en ce genre ? Il croit avoir découvert le procedé de la roue sur des pierres antiques dont le travail n'est qu'ébauché ; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, sans le secours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux aussi subtils que ceux qui nous sont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puisse guider des ouvrages d'une si grande finesse, suppose que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les siècles de barbarie. N'est-il pas plus vraisemblable que les graveurs qui se sont distingués par une grande finesse de travaux, étoient myopes?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'observoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même saillie. Cette assertion est détruite par des bas reliefs exposés à Rome dans des lieux publics. Dans l'un des plus beaux qui soient en cette ville, & qui se voit au palais Ruspoli, la principale figure a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & le fond ; les différens objets qui composent cet ouvrage ont des dégradations sensibles entre eux. On peut faire la même observation sur un petit sujet représentant une offrande, & sur un sacrifice offert par Titus. Il est donc certain que les anciens, ainsi que nous, connoissoient les bas-reliefs de forte & de foible saillie, & l'on ne doit pas être surpris de ne trouver qu'un petit nombre des premiers, puisque les occasions de les employer avec convenance sont bien moins fréquentes.

OBSERVATIONS de Mengs sur l'histoire de l'art chez les anciens.

Les anciens ont dû commencer l'art du dessin par des formes longues, simples & droites, telles que sont les figures des vases étrusques. On voit à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroissent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur climat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robustes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute sa vérité, & que les Etrusques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux : cependant leurs ouvrages en marbre & les dessins de leurs vases sont maigres & roides.

Il est probable que la philosophie & les sciences capables d'orner l'esprit avoient fait des progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la sculpture, & c'est ce qui conduisit les anciens à tracer une route toute différente de celle que suivent les modernes. Ils prirent pour guide le raisonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus nécessaires, telles que les os & les muscles ; ils passèrent ensuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeller le nécessaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, consiste dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à observer, & qui constituèrent leur premier goût & leur plus ancien style.

Aussi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le résultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée sur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'est ce que prouvent les têtes de l'ancien style qui se ressemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé sans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le second âge, ils s'apperçurent que leur premier style étoit sec & mesquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de noblesse à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps ; mais conservant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un style un peu massif, quoique d'ailleurs assez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes statues etrusques, qui sont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère ; telle est l'Amazone Etrusque. On ne connoît presque point d'ouvrages des Grecs dans ce style ; mais il est probable qu'ils y ont passé, & l'on en voit encore un reste dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a respectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nez quarré, leurs sourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr'autres, dans ce goût, une statue de la *Minerva Medica* au palais Giustiniani : les contours de cette figure sont de la plus grande simplicité, & on pourroit la rapporter au second style grec.

Toutes les figures du groupe de Niobé pa-

roissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs : on y remarque la plus haute perfection dans les proportions ; les formes en sont sublimes & d'une beauté achevée : mais il y manque encore une certaine morbidesse qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures sont un peu trop roides, les angles en sont trop sentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues grecques, telles que celles de l'Apollon, du gladiateur, de la Vénus de Medicis, du Ganymède, &c. On peut penser que les statues du grouppe de Niobé ont été faites avant le siécle d'Alexandre ; car on sait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient seulement d'éviter le stylo dur & roide de leur premier temps & la pesanteur du second.

Vers le règne d'Alexandre, on atteignit à la plus haute perfection, en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre sa dureté ; les sculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'est vraisemblablement à la peinture que la sculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile ; on peut même croire que beaucoup de choses manquoient encore à cette école ; mais Apelles, son élève, parut ; il agrandit le goût de son temps & en ôta toute la sécheresse. Lui-même disoit que chacun des autres peintres en particulier savoit beaucoup, mais que lui seul avoit la grace en partage : il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage sur Protogène, celui de savoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laissoit à ses tableaux quelques négligences, mais qu'il savoit éviter tout ce qui conduit à la sécheresse qui est la suite d'un fini trop recherché.

Les sculpteurs ouvrirent les yeux en voyant l'élégance & la morbidezze que ce grand peintre mettoit dans ses ouvrages, & de là naquit le style admirable & sublime que l'on reconnoît dans l'Apollon, le Laocoon, &c.

Jusqu'au règne d'Alexandre, les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection ; mais après la mort de ce prince, quoique la peinture & la sculpture fussent toujours plus cultivées, elles ne firent plus de progrès dans les parties capitales. Le siècle de ce conquérant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce siecle qui produisit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaissance de l'art. En effet, quoique, dans la suite, on soit parvenu à mieux traiter de certaines parties, on n'a cependant pu jusqu'à nos jours surpasser, ni même égaler ces grands hommes ; & il est probable que l'histoire de l'art depuis son rétablissement est à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, jusqu'à la chûte des républiques grecques, les arts ne cesserent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles : mais elles ne portoient que sur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux siécles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus essentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la finesse des cheveux, ou à représenter d'autres objets dont l'imitation est impossible à la sculpture, que les artistes s'étoient arrêtés ; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies aussi bien que les modernes ; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faisoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands statuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grece. On pourroit même ajouter que le goût moelleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens : mais ils n'ont pas surpassé les artistes du siécle d'Alexandre ; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé.

Les beaux arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome ; mais on ne sauroit établir dans quel temps ils ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins. On pourroit conjecturer, il est vrai, que les artistes latins ont eu la manie de grécifer leurs noms, comme plusieurs artistes modernes italianisent le leur ; mais il est possible que les artistes de Rome n'aient jamais porté l'art à une assez haute perfection pour mériter d'être distingués.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des latins, & qui ne sont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce, c'est qu'elles n'auroient pas mérité d'en être transportées. Dans la plupart de ces ouvrages, on distingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les bustes des gladiateurs & des soldats. D'ailleurs le style en est dur, comme on le voit par les bustes romains faits d'après nature, tels que ceux de César, d'Auguste, & des consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron : mais on voit de beaux ouvrages faits du temps

de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été éxécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût, & dans leurs défauts même, les auteurs de ces ouvrages semblent nous retracer le style des anciens, tant par la simplicité des contours, que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque chose du bon goût des Grecs, & l'ont même assez long-temps conservé, sans être néanmoins parvenus au même degré de perfection : car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas su donner au marbre la même élégance ni la même morbidezze.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires : c'est d'avoir voulu chercher la perfection dans des choses qui n'en sont susceptibles qu'à certains égards ; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais seulement celle du style. On n'a pu se proposer en effet que d'y rendre les choses les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de si petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque les qualités dont ce genre est susceptible, celles du style, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'estime des anciens même, puisqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. On peut croire que l'art ne s'est dégradé que par le trop grand nombre des artistes, & que, devenu trop commun, il cessa d'inspirer la même estime. Lorsque la Grèce fut tombée sous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande splendeur de cette république, temps où l'on ne considéroit que les gens de guerre, les artistes privés de l'espérance de s'attirer de la considération, tombèrent dans le découragement : dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une sorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faisant plus de progrès déchut rapidement ; s'il se releva quelque temps sous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invasion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion paroissent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etrusques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agissent, l'autre par laquelle elles sont soutenues ; la première exige de la sveltesse & de la légèreté, la seconde de la puissance & de la solidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier style ; mais y ayant reconnu de la roideur & de la sécheresse, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandiosité à leurs ouvrages ; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand usage des lignes convexes, & par elles, ils donnerent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroissent appartenir à ce temps, semblent étranglés dans leurs inflexions. Ils combinoient les lignes convexes avec les lignes droites : les droites servoient pour les parties saillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'est-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup sortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier style. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une seule ligne saillante depuis la naissance des cheveux jusqu'à la pointe du nés ; & cette ligne est droite. Ils observèrent d'abaisser les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes : ils portèrent la plus grande attention sur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerve Médica du Palais Jiustiniani, & de leurs autres statues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand soin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, &, depuis la naissance des cheveux jusqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & ensuite un angle droit va se terminer à sa racine. La partie supérieure du nés est plate, les deux côtés le sont également, & les narines sont à peine marquée ; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la surface est une forme plate.

Depuis la racine du nés jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui

qui partoit du haut du nés & qui aboutissoit à sa racine. Ils tirerent du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & répétèrent un méplat sur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette manière, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en se faisant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainsi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & qu'ils atteignirent au second dégré de perfection qui caractérise le second style.

Dans leur troisième style, ils sentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils posèrent pour principe que rien ne doit être répété, que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diversité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en suivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours sur les bons principes des styles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, en évitant tous les petits détails, il s'étoient assurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur restoit, dans le troisième, étoit de chercher le complément de l'art; ils consiste dans ce mouvement & cette variété d'où les choses représentées reçoivent la vie.

PARADOXE *de Mengs sur les ouvrages qui nous restent de l'antiquité.*

Lorsque je considère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artistes de l'antiquité par tant d'hommes illustres; ce qui me fait douter que nous possédions les ouvrages originaux des plus célèbres artistes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, sur cet article, à la vérité de l'histoire, qu'au témoignage des productions qui sont parvenues jusqu'à nous, & lorsque quelques unes d'entre elles me paroissent ne pouvoir être surpassées, j'aime mieux m'accuser d'ignorance que de combattre la raison, qui me dit que ces ouvrages ne sont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

En effet, il n'est pas probable qu'on ait laissé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des statues. Tous les noms que nous lisons sur les marbres antiques sont inconnus dans l'histoire; plusieurs ont été falsifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de son temps, on mettoit déja des noms pseudonymes sur les statues, & tel est peut-être celui de Lysippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, sans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoissons pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement: & il me semble, à dire le vrai, qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens, pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire. On regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous avons sous les yeux, & les artistes modernes en profiteot pour excuser leur propre ignorance, en alleguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité, comme en effet il peut s'en trouver dans les ouvrages les plus sublimes, parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople, & que les statues qui y restoient encore du temps de Théodose furent détruites par l'ordre de ces empereur & de quelques uns de ses successeurs: d'où l'on peut conclure que celle qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou qu'elles se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient être par conséquent de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghese, d'Agasias: mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du torse du Belvedère. Le nom de Glycon, que l'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner quelqu'imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom, & que d'ailleurs il y a dans le Palais Pitti un autre Hercule, qui ressemble à ce premier, avec le nom de Lysippe: ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels, suivant Phedre, les anciens

ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farnèse étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux passer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Ursinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farnèse, ne font aucune mentions de l'inscription, tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du Palais Pitti. Remarquons aussi que la manière dont sont sculptés les caractères de ces inscriptions n'est certainement pas celle dont se servoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedère? la regarderons nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs? Si sa beauté nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette classe, il faut remarquer cependant qu'elle est de marbre de Carrara, ou de Seraveza; & si l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiste des plus beaux siecles de la Grece, je pourrois objecter que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de sorte qu'il est probable que cette statue fut faite sous le regne de Néron, & placée à Nettuno où elle a été trouvée. Il est à croire aussi que son auteur n'a pas eu autant de talent que les autres statuaires employés par cet empereur à ses édifices de Rome, où devoient nécessairement se faire les plus belles choses par les plus habiles artistes.

Mais ce qui pourroit nous jetter ici dans le plus grand doute, c'est le merveilleux grouppe de Laocoon, le plus beau monument qui nous soit resté de l'art des anciens, & qui est exécuté d'une manière si sublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en question le talent supérieur de l'artiste. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connût. Mais on pourroit demander si Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire sur-tout les serpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des accessoires ne prouve pas une grande intelligence, puisque, dans ce cas, ils nuisent aux choses principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute si le grouppe de Laocoon que nous possédons est bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un seul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoissons est de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agesander comme d'un excellent sculpteur; & comme il est vraisemblable que le grouppe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il ait fait, il est à croire que les éloges que Pline lui prodigue étoient dictés par d'autres causes que la beauté de ce grouppe même, telles que son amitié pour l'artiste, sa complaisance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaisoit beaucoup, ou bien l'impression qu'avoient faite sur son esprit les serpens qui sont la seule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées : telle est, entr'autres, la maniere de travailler le marbre avec le ciseau seul, sans faire usage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quel qu'autre moyen de polir, ce qui se voit sur-tout dans les chairs: manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, entre lesquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art que lorsqu'on a vaincu toutes les difficultés, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce style ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artistes; car il faut, avant tout, commencer stérilement par ce qui est le plus indispensable, pour s'élever en suite, à mesure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au beau & à l'utile réunis, qui constituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égale bonté, l'égale regularité de toutes les parties. Mais ensuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir ensemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raisonné, on se forma des règles de pratique qui composent le style agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le style précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'est à ce style agréable que me semblent appartenir les ouvrages travaillés avec le seul ciseau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artistes du plus bel âge de la Grèce, c'est que dans le temps où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artistes, c'est-à-dire, sous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée: c'est ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiste qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire passer sa copie pour une production de ce célèbre statuaire. Il est bien plus facile d'imiter le style que les raisons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne possédons, du moins ainsi que je le pense, aucun monument que nous

puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artistes les plus célèbres du bel âge, je me flate qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver réunies dans les monumens qui nous restent. Je dirai, par exemple, que si l'Apollon du Belvedère avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le grouppe de Laocoon seroit plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous restent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je remonte de ceux que nous possédons à ceux que nous avons perdus. J'ajouterai qu'il y a encore tant de science & tant de talent même dans les ouvrages faits par les esclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fussent privés des honneurs & des récompenses qui ont porté les arts à un si haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, jusqu'à l'époque de l'entière décadence, ce beau style de l'école, qui jusqu'ici a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais estimables jusqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Il régne une grande inégalité entre les figures qui composent le grouppe de Niobé: on peut même, dans plusieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres statues antiques leur sont bien supérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus assez médiocre, & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, & n'en a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Espagne, à Madrid, on conserve une tête parfaitement ressemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, ensorte qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une & l'autre. Je pense qu'il en est de même du grouppe de Niobé, dont les statues nous paroissent fort belles, parce que nous n'avons plus celles d'après lesquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce grouppe comme la production de très-grands artistes, mais comme de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles ont été en partie restaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la suite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites restaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont sont faits les sourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un style particulier du maître ou de l'âge où il travailloit, mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de tristesse & de sévérité à la figure; car si cela avoit tenu au style, on retrouveroit ce même style dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que tel étoit le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, & qui ont toutes les sourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

Histoire de la Sculpture.

Seconde partie.

La premiere partie de cette histoire, a été principalement spéculative, & nous y avons le plus souvent pris pour guide le savant Winckelmann dont les spéculations sont toujours d'un homme de beaucoup d'esprit & d'une sagacité peu commune, & quelquefois d'un homme de génie. La seconde partie sera positive. Elle sera fondée sur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artistes.

Pausanias qui, du temps des Antonins, au second siècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, est de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières sur l'histoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'institutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Égyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites: ce n'étoient que des élémens dont elle se servit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaison des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Asie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte: mais ils ont mérité

d'autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement surpassé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été surpassés ni même égalés par aucun de ceux qui les ont suivis, quoiqu'ils leur aient laissé les plus beaux modèles.

Quand on ne sauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pausanias. On voyoit encore de son temps, dans la Grèce, non-seulement des monumens de l'art naissant, mais des monumens antérieurs à la naissance de l'art: tandis que dix mille siècles ne suffisoient pas pour remonter à l'origine de l'art chez les Egyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne est fautive; mais on peut réduire la durée qu'elle suppose, sans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, ou deux poteaux réunis par une traverse, figuroient Castor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitie. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins grossiérement la figure humaine en sculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui passent pour fils de Léda & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs longtemps avant l'époque, à laquelle cette opinion mythologique place leur naissance. On sait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & est différente à beaucoup d'égards dans les différens poëtes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conserver la mythologie commune, & regarder Castor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conséquent à-peu-près contemporains du siège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de suivre quelquefois l'usage ancien, & d'indiquer seulement les objets de la vénération, au lieu de les représenter.

Du temps de Pausanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conservoient dans leur gymnase, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Carinus. Le peuple qu'enorgueilliront dans la suite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorsqu'il se consentoit de semblables monumens, l'industrie naissante qu'offrent des peuplades sauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ses ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de prix, on voyoit Jupiter Milichius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ses adorateurs sous la forme d'une colonne. Enfin les Thespiens rendoient surtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit représenté par une pierre informe. Praxitèle, Lysippe, leur firent chacun une statue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinrent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des siècles bien reculés, puisque, suivant une tradition qui avoit passé de bouche en bouche jusqu'aux contemporains de Pausanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de sculpture près de seize siècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, disoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit rassemblée à Saïs.

A-peu-près 70 ans plus tard, Danaüs suivit l'exemple de Cecrops, & abandonna l'Egypte pour la Grèce. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la statue du dieu; toutes les statues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pausanias, qu'employoient, pour les ouvrages de sculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cecrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquassent déja depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorsqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoissoit-on encore aucune carrière de marbre; peut-être aussi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artistes pour travailler des matières qui résistent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations sauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermnestre avoit dédié une statue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pausanias. Il est triste que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoissance, les premiers essais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en si grand nombre. Il satisfait la curiosité des savans qui se contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre: mais les artistes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ses écrits. La statue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermnestre fit cette offrande, parce qu'accusée par son père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple

de ses sœurs, tué Lyncée son époux, elle gagna sa cause au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois sacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre statue de Vénus qu'on disoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pausanias, en parlant de cette statue, se contredit lui même; car il dit qu'elle étoit de marbre, & il assure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grece dans les temps anciens, & même toutes les anciennes statues, n'étoient que de bois. Il est vraisemblable qu'il avoit raison alors, & qu'il s'est trompé quand il a regardé une statue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette statue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelqu'accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voisins de Danaüs, des statues faites par des artistes égyptiens, & qu'on voyoit à Messene dans le gymnase.

La Phénicie peut disputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des instituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thebes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une statue qu'on assuroit qu'il avoit dédiée lui même. On y voyoit aussi trois statues de Venus que l'on disoit faites du bois des vaisseaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, sa fille.

Mais si la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phenicie, des savans, tels que Freret, & M. Heyne, croyent que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à sa population. On peut donc rapporter à des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on attribuoit aux Pelasges; c'est le nom que reçurent ces émigrans septentrionaux. On regardoit comme le travail des Pelasges, une statue d'Orphée, sculptée en bois, dans un temple de Cérès Eleusine, bâti en Laconie, non loin des sommités du Taygete. Si les Pelasges qui d'abord s'établirent dans la Thessalie, d'où ils se répandirent dans le reste de la Grece, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penser, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poëte religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne theogonie, l'inventeur des mystères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & sont encore aujourd'hui pratiquées dans la Thessalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de si grands artistes, & acquerir par eux tant de gloire, vit naître dans son sein, treize siecles & demi avant notre ère, le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé. C'est DEDALE, petit fils d'Erechtée, roi d'Athènes. On sait que le mot Dédale, *Dædala*, désignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, ensorte qu'on est incertain si Dédale donna son nom à l'art, ou si ce fut de l'art qu'il reçut son nom. Dédale ayant tué le fils de sa sœur, se réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de sculpture pour ce monarque & pour ses filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il se distinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiste de son temps, lui donnoit aussi une grande violence de caractère. Il avoit fui sa patrie pour s'être souillé du sang de son neveu: il commit encore un crime capital dans les Etats du Souverain qui lui donnoit un asyle, & fut renfermé dans une étroite prison avec son fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & se retira à Inychus, ville de Sicile, auprès de Caucalus, & occasionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent son nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etrusques furent les élèves de cet artiste célèbre. On voyoit encore, où l'on se rappelloit du temps de Pausanias, plusieurs de ses ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués: à Athènes, un siège ou espèce de trône, à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois; une statue aussi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes: la statue de Trophonius à Lebadée. On possédoit de cet artiste la Britomartis à Olynte, ville de Crète, & une Minerve à Cnosse. Cette ville conservoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'a ont célébré: c'étoit un chœur de danse qu'il avoit fait pour Ariadne. Pausanias dit que cet ouvrage étoit en marbre: ce qui doit faire présumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une composition du même sujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été florissans à Géla, ville de Sicile, & un savant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce: mais quand

On lit dans Pausanias que des ouvrages de Dédale avoient été transportés d'Omphace dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont ensuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchissent d'un pas assuré.

Il est inutile d'avertir que les ouvrages du premier artiste qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chef-d'œuvre: mais Pausanias observe que tout grossiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chose de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artiste, s'il étoit venu dans des siecles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de ses prédécesseurs.

(2) Smilis d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité: on n'est pas obligé d'en conclure qu'il lui fut inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occasion qu'il eut de laisser de ses ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre sa réputation. Pausanias vit à Samos, dans un temple antique consacré à Junon, la statue de cette déesse de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de siecles, pendant lesquels les noms d'aucun artiste n'ont été conservés: mais si les noms des ouvriers se sont perdus, on a perpétué le souvenir d'un assez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne cessa pas d'être cultivé, sans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages seroit une statue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette statue étoit en bronze, & qu'il est très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de sculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penser que cette statue étoit d'un âge bien postérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant & l'autre au couchant. Du côté du levant étoit une statue en bois de Vénus, & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embrassé la cause; ce qui, suivant les marbres de Paros, feroit remonter l'âge de ces statues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après sa victoire sur Erginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la statue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Penelope. Icare ayant donné sa fille en mariage à Ulysse, lui demanda si elle vouloit suivre son époux, ou retourner avec son père à Lacédémone. Penelope, pour toute réponse, se couvrit le visage de son voile, témoignant par sa honte & son silence qu'elle vouloit rester auprès de son époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare consacra par une statue.

Une statue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des siecles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas distinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'est la manière dont l'artiste avoit exprimé que Jupiter domine sur la terre, dans le ciel & sur la mer, & que rien de ce qui s'y passe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette statue avoit été placée à Troie dans le vestibule du Palais de Priam & que ce fut aux pieds de ce simulacre que ce prince se réfugia lors de la prise d'Ilion. On ajoutoit que dans le partage du butin, elle étoit échue à Sthénélus, fils de Capanée. Troie fut prise suivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pausanias, la statue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée, puisqu'elle pouvoit avoir été consacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre statue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuse statue de Diane devant laquelle on avoit sacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pausanias, à Athenes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) Epeus, cet artiste qui suivit les Grecs au siege de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un sculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre chose que la machine nommée dans la suite belier, & qu'Epéus termina par une tête de cheval. Une statue de bois représentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, passoit pour un ouvrage de cet artiste.

La ville de Trézene renfermoit un temple dédié à Hippolyte: la statue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractere de la haute antiquité. On croyoit que la statue & le temple

avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit aussi comme une offrande de Diomède, une statue de Pallas, placée dans un temple de cette Déesse, à Mothone, dans la Messénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui suivirent la prise de Troie, étoit une statue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie: les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulysse. Mais elle étoit de bronze, & Pausanias rapporte à des temps postérieurs l'invention de jetter en fonte les statues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du siège de Troie, remontent au douzième siècle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient supposés: peut-être même aucun de ceux que vit Pausanias n'appartenoit-il au siècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récens par lesquels on avoit remplacé les originaux antiques: mais la tradition qui s'étoit conservée jusqu'à lui, suffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grece longtemps avant le siège de Troie. La statue de Diane en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq siècles qui suivirent immédiatement le siège de Troie, les noms d'aucun artiste: ce qui ne doit pas nous faire supposer que, pendant cette longue durée de temps, les arts soient restés endormis. Les écrivains qui se sont succédés depuis Homère & Hésiode, jusqu'à Sappho sont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le sixième siècle avant notre ère n'est connu lui-même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artistes leurs contemporains, ces noms se sont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reste des écrits complets écrivoient dans des siècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artistes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pausanias, & dont il ne nomme pas les auteurs, il en est peut-être qui appartiennent à ces siècles sur lesquels il ne nous reste aucune lumière. Nous sommes obligés de franchir d'un seul pas cette grande lacune, & de passer au septième siècle avant notre ère.

(4) Rhœcus, paroît être le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé depuis le siège de Troie. Il peut même être fort antérieur au septième siècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il florissoit long-temps avant que les Bacchiades fussent chassés de Corinthe, & l'expulsion de cette famille se rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiste étoit de Samos. Il fut le premier, suivant Pausanias, qui fondit l'airain & en fit des statues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette assertion ne manque pas de vraisemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur se passer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la statue. Mais le premier qui jetta une figure en fonte, fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il construisit son moule.

Du temps de Pausanias, on voyoit, au temple d'Ephèse, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce statuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaste que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) Théodore & Téléclès, fils de Rhœcus, marchèrent sur les traces de leur père, & pour se perfectionnner, ils passèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art: c'est un fait rendu authentique, suivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs régistres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la statue du Dieu, & ils suivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux statuaires de l'Egypte; c'est-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions, Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèse. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il seroit impossible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on sent qu'il pouvoit réussir dans des figures droites, roides, dont les bras étoient collés sur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de semblables statues que se réduisoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhœcus. Il semble que les statuaires d'Egypte se soient moins proposé pour modèle la nature vivante & agissante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhœcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit aussi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artistes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même son portrait en bronze, que la ressemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicatesse du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût assez de précision

pour faire un portrait fort ressemblant, & d'ailleurs la délicatesse du travail ne semble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette statue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadrige si petit qu'une mouche couvroit de son aile le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonstance pourroit faire croire que c'est le Théodore fils de Rhœcus: car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourrois-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un seul artiste de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'est une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps statuaire & architecte, s'il est vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit aussi orfévre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuse sardonyx que Polycrate, tyran de Samos, jetta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poisson dont un pêcheur lui fit présent. On regardoit aussi comme son ouvrage une grande patere d'argent dont Crœsus avoit fait présent au temple de Delphes.

(6) Dibutade. Nous le plaçons ici comme un artiste fort ancien, sans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modeleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuse d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'avisa, pour charmer les tourmens de l'absence, de tracer sur la muraille l'ombre de son amant. Dibutade admirant la ressemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ses autres ouvrages. On assuroit que ce morceau avoit été conservé à Corinthe, dans le Nymphœum, jusqu'à la destruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) Euchir de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puisque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonstance, ajoute qu'il étoit modeleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, su faire des statues de bronze dans cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réussi à représenter des athlètes, des hommes armés, des chasseurs. Il feroit singulier qu'un artiste, qui vivoit long-temps avant la perfection de l'art, eût représenté avec un succès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela est bien éloigné des figures roides que faisoient Théodore & Télécles qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euchir. Mais je crois certain qu'il y a eu plusieurs statuaires de ce nom, & que l'ancien Euchir dont parle Pline dans un endroit, n'est pas le même dont il célèbre dans un autre, les succès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euchir, on peut-être encore d'un autre Euchir different des deux que nous venons de distinguer, que parloit Aristote, qu'il regardoit comme un cousin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euchir qui réussissoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, suivant Pausanias, & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une statue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euchirus de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euchir qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, son compatriote, & modeleur comme lui.

(8) Malas, de l'Ile de Chio, ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du septième siècle avant notre ère, puisque ses arrière-petits-fils vivoient dans la soixantième olympiade, 540 ans avant J. C. On ne connoît de lui que son nom, & l'on ne sait rien de plus sur *Micciade*, son fils, mais on voyoit des statues *d'Anthe.me*, son petit fils, à Délos & dans l'Ile de Lesbos. Pline observe que tous ces artistes étoient plus anciens que Dipœnus & Scyllis. Anthetme eut pour fils Bupalus & Athenis dont nous parlerons bientôt.

(9) Dédale de Sycyone, est mis au nombre des artistes d'une haute antiquité. Il est aisé de marquer à peu-près son âge, si c'est à ce Dédale que Pausanias donne pour fils Dipœnus & Scyllis qui vivoient dans la cinquantième olympiade, 580 ans avant notre ère, suivant Pline. En le supposant âgé de trente ans plus que ses fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) Dipœnus, & Scyllis son frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus sur les Perses vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ses fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Etoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long séjour en Crète? N'est-il pas plus vraisemblable que les anciens, qui faisoient souvent peu d'attention à la chronologie, sa

chant que Dipœnus & Sycillis étoient de Crète, & qu'ils étoient statuaires, les auront regardés comme des élèves ou des fils du célèbre statuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'est que Pausanias ne spécifie point le Dédale dont il parle, & que par conséquent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des Dédales, celui dont tout le monde connoissoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux : auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiste Sicyonien ? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quitté la Crete pour revenir dans la patrie de leur père ? Ils firent à Sicyone les statues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Cléone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébene plusieurs statues à Argos : celles étoient dans le temple de Castor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phebé leurs épouses, d'Anaxis & de Mnasinoüs leurs enfans : les chevaux étoient eux-mêmes d'ébene, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mélange est remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop souvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la justesse & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & cet honneur est un témoignage de la célébrité dont ils jouissoient. C'est la renommée des artistes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs atteliers.

(11) Tectæus et Angelion, sortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent sans doute très estimés puisqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les statues d'Apollon & de Diane. On ne choisit pas des artistes obscurs pour décorer des temples renommés.

(12) Léarque de Rhégium, sorti de la même école, avoit fait la plus ancienne statue d'airain que l'on connût du temps de Pausanias. Elle représentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de plusieurs pieces réunies par des cloux. Nous ne faisons que transcrire le récit de Pausanias qui ne semble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même : car il parle ailleurs de certaines statues d'airain comme si elles eussent encore existé de son temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Léarque.

(13) Dorycleidas, & Medon, de Lacédémone, avoient eu aussi pour maître Dipœnus & Scyllis. On connoissoit du premier une Thémis ; & du second, une Minerve armée d'un casque.

(14) Dontas aussi Lacédémonien, & disciple des mêmes maîtres avoit fait des statues dans le trésor d'Olympie.

(15) Théoclès, concitoyen & condisciple des derniers artistes que nous venons de nommer, avoit fait les Hespérides au nombre de cinq. Il représenta aussi dans le trésor des Epidamniens, à Olympie, Atlas soutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Hespérides & le dragon enveloppant l'arbre de ses plis. Ces derniers ouvrages étoient de buis de cèdre.

(16) Bupale & Athenis, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petit fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conséquent dans la 60e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps statuaires & architectes ; un passage de Pline insinue aussi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit sans aucune équivoque. Le poëte Hipponax étoit fort laid ; les deux frères peignirent son portrait, & chargèrent tellement sa laideur, qu'ils l'exposèrent à la risée du peuple. Le poete irrité répandit contre eux des poësies si amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de désespoir. Pline réfute cette dernière circonstance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ses vers satiriques. Entre ces ouvrages, on en célébrait un qu'ils avoient fait pour Délos, & sous lequel on grava cette inscription : *Chio n'est pas moins illustre par les talens des fils d'Antherme, que par sa puissance.* Les Jasiens montroient une Diane, ouvrage de ces artistes. On en voyoit une aussi à Chio, qui sembloit triste à ceux qui entroient & gaie à ceux qui sortoient : les expressions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art : cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impossible. « La manière, dit-il, dont une tête est éclai» rée, peut produire jusqu'à un certain degré » ces deux expressions si différentes : une lu» mière large d'un côté, des ombres coupées » de l'autre, suffisent pour occasionner l'illusion : » ajoutez que l'emplacement élevé, la position » de cette tête, le sens dont elle étoit tournée » pouvoient y contribuer. Peut-être aussi la tête » de Diane étoit-elle travaillée d'un côté » différemment que de l'autre, & cela à une » fin religieuse ; le peuple, qui ne savoit pas

» le secret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation supposeroit qu'on ne sortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car si, en sortant, on s'étoit retrouvé à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on se fût retourné, la figure se feroit montrée avec sa première expression de tristesse. Je crois donc que la double expression de la Diane de Chio est un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupale & Athénis remontassent à une assez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être sans mérite puisque plusieurs de leurs statues furent apportées & consacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs statues dans le temple d'Apollon sur le mont palatin & dans presque tous les temples qui furent construits par Auguste. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de sculpture ne méritèrent aucune considération avant le temps de Périclès; mais cet écrivain suivoit sans doute des auteurs athéniens qui ne datoient l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conservé le souvenir des ouvrages qui décoroient Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conseil d'Epaminondas.

Ce fut Bupale qui fit le premier à Smyrne un statue de la Fortune; il l'avoit représentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole sur la tête. Ce pole étoit surmonté d'un axe qui servoit de Gnomon. Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or.

(17) Périllus, que d'autres nomment Périlaus, pouvoit être un peu plus âgé que les artistes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui usurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faisoit renfermer & bruler les victimes de ses fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'instrument du supplice dans lequel périrent son inventeur & son auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par son objet, il paroît qu'il étoit estimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enleva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & son récit est appuyé du témoignage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conservoient encore de son temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter sur l'assertion d'un Scholiaste de Pindare, qui prétend que les Agrigentins avoient fait jetter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, représentoit le fleuve Gélon.

(18) Bathyclès vivoit vers la 63e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la description que Pausanias nous a laissée de ce monument, c'est que les sujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouissoit ce morceau chez les anciens, fait présumer que d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La statue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Egyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coëffée d'un casque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette statue grossière, mais que son antiquité rendoit respectable, pouvoit remonter aux temps voisins de Rhœcus à qui Pausanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les statues de Rhœcus fussent aussi imparfaites que celle d'Amyclès, on pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jetter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'histoire des arts chez les Grecs, c'est que les auteurs n'ont pas eu assez d'attention d'observer que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) Callimaque est sur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hazard. Une jeune fille mourut; sa nourrice déposa sur son tombeau, dans une corbeille, les choses qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fussent pas gâtées par l'impression de l'air, elle la couvrit d'une tuile. Il se trouva que cette corbeille étoit posée sur une racine d'acanthe; le printemps suivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à se rouler sur elles-mêmes vers les extrémités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle présentoit, il la fit servir de modele aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il est l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

Il s'en falloit bien, suivant Pausanias, que Callimaque fût le premier des artistes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou se donna le surnom de *Cacizotechnos*, qu'on pourroit traduire en françois par l'expression vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ses ouvrages un soin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut surnommé *Catatechnos*, *l'industrieux*, mais c'est peut être une faute de copiste.

Un des monumens les plus respectés de la citadelle d'Athènes étoit une statue de Minerve, qui avoit été révérée de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Thélée les eût réunies en une seule association. On prétendoit que cette statue étoit tombée du ciel. Elle étoit sans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'histoire de l'art desireroient que Pausanias eût laissé quelques détails sur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette statue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque. elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an: la mêche étoit d'amiante. Au-dessus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit jusqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit aussi, du même artiste, à Platée, une Junon assise; Pline observe que, dans ses Lacédémoniennes dansantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) Laphaes de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens statuaires, puisque Pausanias observe que sa statue d'Hercule, sculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) Callon d'Egine étoit élève de Tectée & d'Angelion, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipœnus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une statue de Proserpine sur un trépied d'airain.

(22) Canachus florissoit, suivant Pline, dans la 95e olympiade, quatre siècles seulement avant notre ère. Nous croyons devoir suivre plutôt Pausanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Ciceron & Quintilien donnent au travail de ce sculpteur un caractère de sécheresse & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui ressembloit à celui des Etrusques. Ce caractère est celui de l'art dans les temps anciens, où les artistes n'avoient pas encore acquis l'heureuse facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu plusieurs Canachus. Celui dont Pline a parlé travailloit en marbre & en bronze.

(23) Mènechme de Naupacte & Soïdas firent en ivoire & en or une statue de Diane, placée dans la citadelle de Pâtres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même statue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conserva lorsque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richesse, & qui souvent l'emporte sur les loix du bon goût & de la raison. Pline parle d'un veau sculpté par Ménechme, & observe que ce statuaire avoit écrit sur son art. Pausanias nous apprend que Ménechme & Soïdas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) Calamis: Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiste, ils indiquent assez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pausanias dit qu'une Vénus de cet artiste fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtisanne Lééna. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu plusieurs Calamis; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il est certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Béotie, une statue que ce poete y consacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ere.

(25) Dameas de Crotone fit la statue de Milon le Crotoniate; & cet athlete, si célèbre par sa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62e olympiade, 532 ans avant notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Daméas, & sa patrie nous fait connoître que l'art florissoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande Grèce.

(26) Iphicrate. Une courtisanne nommée Leæna (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Aristogiton qui conspiroient contre le tyran Hipparque: ils la mirent dans leur secret; elle fut arrêtée, appliquée à la torture, & mourut sans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnoissance par un monument public; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtisanne les honneurs d'une statue, ils la firent représenter sous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage; &, pour immortaliser le courageux

ſlence de cette fille, il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit eſtimée; mais il ne nous apprend pas ſi elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiſte que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque poſtérieure, & ſi ſon ouvrage méritoit les éloges que Pline aſſure qu'on lui accordoit, il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès conſidérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) Ageiades d'Argos. Nous avons peu de choſe à dire ſur cet artiſte dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives : peut-être même aurions-nous omis ſon nom; mais ſon âge eſt connu, & peut nous faire connoître l'âge d'autres artiſtes plus célèbres. Pauſanias nous apprend que le char de Cléoſtène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléoſtène avoit remporté la victoire dans la 66ᵉ olympiade, dont la première annee répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléoſtène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) Myron d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87ᵉ olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiſte fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce ſtatuaire. Suivant Pauſanias, il étoit élève d'Agélades, & vivoit par conſéquent au commencement du cinquième ſiècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiſte moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Pline lui accorde de la variété & de bonnes proportions : mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la groſſière antiquité. Cet artiſte excelloit dans les têtes, & c'eſt une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour aſperger les aſſiſtans d'eau luſtrale, & Perſée tenant la tête de Méduſe : à Egine, dans le temple d'Hécate, la ſtatue en bois de la déeſſe.

A Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adreſſoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit oppoſées les unes aux autres des ſtatues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis : Achille étoit oppoſé à Memnon; Ulyſſe à Hélénus; Ménélas à Pâris; Diomède à Enée; Ajax à Deïphobe : tous ces ouvrages étoient de Myron; c'étoient des offrandes des Apolloniates de l'Ionie qui payèrent ainſi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thronium, ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce ſtatuaire un Bacchus à Theſpies, & une ſtatue d'Erecthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que ſa fameuſe vache, que les poëtes chantèrent à l'envi. On doit auſſi ranger entre ceux de ſes ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux, une ſtatue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephéſiens, & qui leur fut reſtituée par Auguſte. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce ſtatuaire travailloit le bois & le marbre, & fondoit des ſtatues en airain.

(29) Polyclete de Sicyone, élève d'Agelades, ne doit pas être confondu avec les deux Polyclètes d'Argos. Il eſt bien certain que Pline eſt tombé dans cette confuſion, & qu'il a donné au premier de ces artiſtes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone, dit-il, a fait » un *Diaduméne*, figure de jeune homme, » où il a exprimé la molleſſe, & qui devint » fameuſe par le prix de cent talens qu'elle » coûta. Il a fait auſſi un *Doryphore*, où, » dans un enfant, il a repréſenté la vigueur. » Il a fait la figure que les artiſtes appellent » *Canon* (la règle) : ils en étudient le deſſin, » ils en font pour l'art une ſorte de loi. En- » fin, Polyclète eſt le ſeul de tous les hom- » mes que l'on regarde comme ayant créé » l'art par une production de l'art. Il a fait » un homme au bain qui ſe frotte, & un au- » tre nud, qui propoſe une partie d'oſſelets; » deux enfans nuds qui jouent auſſi aux oſſe- » lets : on les nomme *Aſtragalizontes* : ils ſont » dans le palais de l'Empereur Titus. La plu- » part regardent cet ouvrage comme le plus » parfait. Il fit auſſi un Mercure qui étoit à » Lyſimachie, & un Hercule qui eſt à Rome; » un brave qui prend ſes armes pour courir » au combat, & un Artémon qui fut ſur- » nommé *Periphoretos*, ſont auſſi de lui. On » regarde cet artiſte comme ayant perfection- » né la ciſelure que Phidias avoit décou- » verte. C'eſt lui qui a imaginé de faire porter » les ſtatues ſur une ſeule jambe. Varron écrit » cependant que ſes ſtatues ſont quarrées, & » qu'elles ſe reſſemblent preſque toutes ». Nous avons conſervé dans ce paſſage la traduction de M. Falconet. On pourra juger qu'entre les ouvrages qui y ſont cités, ceux qui ſuppoſent cette molleſſe qui tient à une facile exécution ne ſont pas de l'ancien Polyclète. On verra ſur-tout que Pline, faiſant Polyclète plus

jeune que Phidias, a confondu l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) Onatas d'Egine, travailla, conjointement avec Calamis, à une offrande faite à Olympie par Dinomède pour accomplir le vœu d'Hieron ſon pere, qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit l'ouvrage d'Onatas; les jeunes gens qui le montoient & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire cependant que le talent d'Onatas ſe bornât à ſculpter des chars. On voyoit de ſa main dans l'Altis, une ſtatue d'Idumenée, deſcendant de Minos, fils du Soleil : un coq, ſculpté en bas-relief ſur ſon bouclier, témoignoit que le héros tiroit ſon origine du dieu à qui cet oiſeau étoit dédié. Une inſcription en vers apprenoit que la ſtatue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiſte, un Mercure portant ſous le bras un bélier; il avoit un caſque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par ſa grandeur & par l'art du ſtatuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un antre conſacré à Cérès qu'on ſurnommoit la Noire. Pauſanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une ſtatue aſſiſe ſur la pierre : ſa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière; à l'entour étoient des ſerpens & d'autres animaux. Le corps de la ſtatue repréſentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui deſcendoit juſqu'aux pieds : d'une main elle tenoit un ſerpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déeſſe : elle ſe vengea de leur oubli : leurs terres devinrent ſtériles; & l'oracle de Delphes, qu'ils conſultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déeſſe les puniſſoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre ſtatue, & cet artiſte s'aſtreignit à imiter l'ancien monument dont il ſe procura une copie ou un deſſin.

(31) Hégias d'Athènes étoit contemporain d'Onatas & d'Ageladès, comme nous l'apprend Pauſanias. On accordoit des éloges à ſes ſtatues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait auſſi de jeunes cavaliers, & Caſtor & Pollux.

(32) Callitele étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on ſait de lui, c'eſt qu'il travailla, conjointement avec cet artiſte, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) Simon d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un chien & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiſte.

(34) Dionysius d'Argos fit auſſi dans l'Altis un grouppe ſemblable à celui de Simon, ſon contemporain : le cheval étoit peu eſtimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent connes en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artiſtes, puiſqu'Herodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 458 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la ſtatue de la déeſſe, ouvrage de Dionyſius & de Polyclès : ce qui prouve qu'il y eut des ſculpteurs eſtimables avant Phidias.

(35) Glaucus d'Argos, fit pour le même Smicythus les ſtatues d'Amphitrite, de Neptune & de Veſta.

(36) Nicodame de Ménale, dont une Pallas avec le caſque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux ſtatuaires dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoiſſoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les ſtatues de deux pancratiaſtes & celle d'un pugile.

(37) Socrate de Thèbes n'eſt connu que par un ſeul ouvrage en marbre qu'il fit avec Ariſtomède. Ces deux artiſtes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut ſuppoſer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorſque ce poete qui mourut 435 ans avant notre ere, étoit déjà avancé dans ſa carrière. En effet, il n'eſt pas vraiſemblable que ce ſoit dans ſa jeuneſſe qu'il ait conſacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artiſtes dont nous parlons de faire la ſtatue de la déeſſe.

(38) Eladas d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illuſtre par Phidias ſon élève. Il fit la ſtatue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Melite, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux petits myſtères.

(39) Phidias d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Periclès qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troiſième année de la 87e olympiade, 429 ans avant notre ere, enchaînoit le peuple dans les jouiſſances que pre-

eurent les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artistes; & sa protection leur inspiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes recompenses attendoient leurs succès. Il fit bâtir des temples, creuser des ports, élever des théâtres, construire des aqueducs, & tous ces édifices étoient décorés par ses ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artistes qu'il employoit, il distingua particuliérement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ses grandes entreprises. Ce que le Brun fut sous Louis XIV, Phidias le fut sous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiste dont on ne connoît pas les ouvrages, & sur lesquels il ne reste que des traits assez vagues qui nous ont été transmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias se distinguoit sur-tout par un caractère de grandeur. Il est vrai-semblable que, sous le regne d'Alexandre, des sculpteurs le surpassèrent par la grace, par une aimable mollesse, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égala la fierté de ce grand statuaire.

Toute l'antiquité se plut à célébrer son Jupiter Olympien. Il disoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inspirée par ces vers d'Homère qui représentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils. Le dieu étoit assis sur un trône; sa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans sa main droite une Victoire d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & surmontée d'une couronne: dans sa gauche étoit un sceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & surmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or, ainsi que sa chaussure, des animaux & des lys formoient le dessin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiste y eût employé l'or & d'autres métaux: la figure étoit assise; &, quoique le temple fût vaste & élevé, sa tête touchoit presque à la voûte: si le dieu eût voulu se lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiste étoit de donner une idée de la grandeur du dieu; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puisse nous sembler vicieuse, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer: nous n'avons pas le droit de nous montrer plus séveres, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite; croyons que l'artiste avoit mis dans cet ouvrage tant de majesté, qu'elle faisoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébene. Les ornemens en peinture & en sculpture y étoient prodigués. Pausanias nous en a transmis la description; que nous croyons inutile de transcrire. Il suffit de savoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, sans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confusion. On est obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la sobriété & la simplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes; ce n'aura été qu'après avoir saisi le grand dans les parties capitales, que le goût se sera porté vers sa théorie du grand dans les accessoires.

La statue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de Phidias: elle étoit d'or & d'ivoire. Un sphynx formoit le cimier de son casque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La statue étoit debout & la draperie descendoit jusqu'aux pieds. Sur sa poitrine étoit la tête de Méduse en ivoire & une victoire haute de quatre coudées; cette mesure, qui nous a été conservée par Pausanias, peut nous donner une idée de la grandeur colossale de la statue. La déesse tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichtonien. Son bouclier étoit à ses pieds: à la partie convexe, l'artiste avoit sculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans: il n'avoit pas même épargné le travail sur la chaussure; on y voyoit représenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profusion; les modernes ont raison de ne la point approuver. Sur la base qui supportoit ce colosse étoit représentée en bas-relief la naissance de Pandore. Ce sujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens consacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées sur les Perses vaincus à Marathon. Cette statue étoit d'une si haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sunium le cimier du casque de la déesse & le fer de sa lance. Mys cisela sur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres sujets dont le peintre Parrhasius lui fournit le dessin. Pline a confondu cette Minerve avec celle du Parthenon, quand il a dit que la base représentoit la naissance de Pandore. Pausanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la statue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainsi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déesse qu'il représentoit. Dans le temple de Némésis, près de Marathon, il fit en marbre de

Paros la statue de cette divinité vengeresse : ce marbre avoit été apporté par les Perses; ils l'avoient destiné à en élever un monument de leur victoire, & il servit à consacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette statue, des cerfs, & de petites figures qui représentoient des Victoires. Ces figures désignoient apparamment le triomphe des Grecs sur les Perses; & les cerfs, la promptitude de leur fuite : la figure de Némésis signifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleste. La déesse tenoit de la main droite une phiole sur laquelle étoient représentés des Ethiopiens; & de la gauche, une branche de frêne. Pausanias n'a pu savoir ce que signifioient ces symboles. Il observe que cette Némésis n'avoit point d'aîles, & qu'on ne lui trouvoit ces symboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnérent des aîles, symbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengeresse des amans malheureux. Sur la base de la statue on voyoit Léda présenter Hélene à Némésis : ce sujet se rapportoit à un trait de la mythologie des Hellénes peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Léda, mais de Némésis & de Jupiter, & que Léda n'avoit fait que lui prêter la mamelle (1). Cette base contenoit d'autres sujets qui n'avoient aucun rapport entre eux, Tindare & ses fils; un homme debout avec un cheval; on nommoit ce groupe le cavalier; Agamemnon, Achille, Pyrrhus son fils, époux d'Hermione; on n'avoit pas représenté Oreste, parce qu'il s'étoit souillé du sang de sa mère. On voyoit encore de suite sur cette même base un jeune homme nommé Epochus, & son frère : c'étoient les fils d'Œnoë qui avoit donné son nom à une tribu de l'artique. Les bas-reliefs de cette base pouvoient avoir un grand mérite de dessin & de travail; mais on ne peut se faire une idée favorable de leur composition : il faudroit qu'un moderne se fit pardonner par de grandes beautés une confusion de sujets si disparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la statue de ce Dieu que Théocosmus de Mégare & Phidias avoient commencée ensemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pausanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les statues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reste n'étoit que de plâtre; & cette ébauche devoit servir seulement de noyau ou de soutien à la sorte de marqueterie qu'on se disposoit à y appliquer. On conservoit dans une chambre qui étoit derriere le temple, des pieces de bois seulement ébauchées, sur lesquelles les artistes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la statue. On commençoit, pour ces sortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la statue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les finesses; il suffisoit d'y observer les proportions de la longueur des parties; ensuite on sculptoit en bois des pièces de rapport destinées à être appliquées sur ce noyau; & enfin, on colloit sur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or : c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artistes les plus célèbres de l'antiquité d'avoir été soumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une semblable manœuvre. Les deux statuaires avoient représenté sur la tête du Dieu les parques & les saisons.

De la dépouille des Piséens vaincus, les habitans de l'Elide avoient consacré à Jupiter un temple & une statue. Une inscription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit aussi dans l'Élide une statue du même artiste représentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une statue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Élis, étoit regardée comme un de ses ouvrages. Le casque de la déesse étoit surmonté d'un coq oiseau guerrier, peut-être pour signifier que c'étoit une divinité belliqueuse : cependant comme on la nommoit *érané*, la *travailleuse*, on peut croire que l'artiste avoit cru devoir la désigner par l'oiseau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa statue de Vénus céleste, aussi d'or & d'ivoire, fouloit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pantélique; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de statues : Minerve, Apollon, Erechtée, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Thésée, Codrus, Thésée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât sur-tout à imprimer à ses ouvrages cette grandeur de caractère qui ne suppose pas toujours le talent de rendre avec précision les formes individuelles, & qui même semble l'exclure, il réussit à faire le portrait avec beaucoup de ressemblance, comme on le remarquoit dans

(1) C'est ainsi que s'exprime Pausanias. Le Scholiaste de Callimaque dit, sur le vers 239 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Némésis qui produisit un œuf, que Léda, l'ayant trouvé, l'échauffa, & qu'il en sortit les Dioscures & Hélene.

la figure d'un jeune homme nommé Pantarcès, qu'il avoit représenté en bas-relief sur la base du Jupiter olympien. Il fit aussi son propre portrait sur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner sa grande réputation, fut obligé de soumettre son goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir suivi son propre goût quand il fit des statues en or & en ivoire. Nous voyons par un passage de Valere-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permission de préférer le marbre pour la statue de Pallas. Ils l'écouterent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la solidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conserver plus long-temps son éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, ils refusèrent de l'entendre, & crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Il est souvent bien difficile à un artiste de résister au goût erroné d'un seul homme qui l'emploie: il lui est impossible de résister à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiste qui produisit les figures colossales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amusant ou qu'ils lui demandèrent, tels que des poissons, une cigale, une mouche? Ces délassemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles sont susceptibles, & furent encore célébrées plusieurs siècles après la mort de l'artiste. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ses talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui persécutoient le protecteur dans la personne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qui étoit entré dans la statue de Minerve: mais par le conseil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aisé de confondre ses accusateurs. Cependant on assure qu'il finir ses jours en prison.

Ou lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeller chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiste lui-même ou cent talens: mais que, l'ouvrage fait, ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration falsifiée du traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) Théocosmus de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lysander.

(41) Apelles, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration?

(42) Stipax de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant un jeune homme qui fait rôtir des entrailles. Il souffloit le feu, & il est vraisemblable que le gonflement de ses joues, & la vérité de son action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expression n'est pas d'ailleurs sans mérite, plaisent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme soufflant aussi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephèse, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reste de la composition. C'est même quelquefois un défaut qui assure, auprès du vulgaire, le succès d'un bon ouvrage.

(43) Myrmécide de Lacédémone, se rendit célèbre par de petits ouvrages qui supposent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une mouche pouvoit couvrir de son aile. On parle aussi d'un vaisseau qu'on pouvoit cacher tout entier sous l'aile d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réservée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puisqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieusement de ces chefs-

d'œuvres mesquins, quand il a dit que ce n'étoit autre chose qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de se comparer à Phidias.

(44) Alcamène, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illustres élèves de Phidias. Il fleurit, suivant Pline, dans la 83e olympiade, 448 ans avant notre ère. Pline cite de lui une statue en bronze représentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils disputoient la victoire dans cinq sortes de combats : il falloit que le vainqueur eût surpassé ses adversaires dans la course à pied, la lutte, le pugilat, le saut, & le jet du disque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui se voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins; on la désignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pausanias observe que cette statue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appellés pour un si grand nombre d'ouvrages admirables. On vantoit sur tout la belle forme du sein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la finesse des doigts qui se terminoient en une pointe douce : si l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'estimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Thespies. Vulcain fut aussi compté entre ses ouvrages célèbres : l'artiste avoit eu l'adresse de dissimuler plutôt que de cacher par une draperie la difformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiste, à Athènes, une statue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys son fils, dont elle médite la mort; à Corinthe, une Hécate, composée de trois figures réunies, & n'en faisant qu'une seule; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déesse. Il avoit décoré d'une statue d'Esculape le temple consacré à ce dieu dans la ville de Mantinée, & avoit fait deux statues colossales pour le temple d'Hercule à Thèbes; l'une représentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la frise de l'une des ailes du temple de Jupiter à Elis; il y représenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouse, & Cénée qui la défendoit; de l'autre, Thésée, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiste avoit enrichi sa composition d'une épisode, où il avoit représenté deux Centaures, l'un enlevant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'histoire de l'art de Winckelmann est un ouvrage justement célèbre, il n'est peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le passage de Pausanias où il est parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuse. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier sculpteur de son temps après Phidias.

(45) Agoracrite de Paros apprit son art de Phidias, qui passa même pour avoir publié plusieurs de ses ouvrages sous le nom de cet élève qu'il chérissoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent ensemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favorisant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant justice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injustice, fit de sa Vénus une Némésis, déesse de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les statues.

Il est vraisemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit sous le nom de son élève : c'est même ce qui est affirmé par Suidas, ou plutôt par quelqu'auteur plus ancien dont il rapporte le passage dans son Dictionnaire. Pausanias attribue cette statue à Phidias, sans parler même d'Agoracrite. Ainsi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriser leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens sans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Némésis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens représentoient sous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Némésis, à la Vengeance céleste, qui punissoit le crime sans passion & sans colère?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra plus qu'un talent médiocre, dès que son maître eut cessé de travailler pour lui : Pline dit seulement qu'à Rhamnus, où étoit sa Némésis, on voyoit aussi de lui une autre statue dans le temple de la mere des dieux, & à Delphes les statues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) Colotès, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la statue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la statue que le même artiste fit de cette déesse. On connoissoit aussi de lui des philosophes, & un Esculape de bronze, dont on célébroit la beauté. Il

Il ne faut pas confondre avec ce Colotès, un autre artiste du même nom qui étoit de Paros & disciple de Pasitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, sur laquelle les vainqueurs déposoient leurs couronnes.

(47) POLYCLETE d'Argos. C'est peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un assez grand nombre de sculpteurs grecs est fort incertaine, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer sur des faits, on la trouve renversée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous servent de guides paroissent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà observé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorsqu'il dit que Polyclète faisoit ses statues quarrées, qu'il est le premier qui ait imaginé de faire poser les statues sur une seule jambe, que ses statues se ressembloient presque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce sont autant de traits qui caractérisent l'art encore peu éloigné de son berceau, manquant encore de souplesse & de variété. On faisoit alors les statues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artistes expriment le mouvement souple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *serpentines*, *flamboyantes*. On faisoit porter les figures sur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il cessa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, osa les faire porter sur un seul pied, fut regardé comme un artiste hardi. Enfin, toutes les figures se ressembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert, par des études multipliées, l'extrême diversité des formes, ou plutôt parce que les artistes n'avoient point encure l'adresse d'exprimer toutes ces diversités. Je croirois aussi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne heure les proportions au moins en longueur; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces mesures, ils les trouvèrent établies en Egypte, dès qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il feroit absurde de supposer que les proportions furent trouvées par un artiste qui vivoit dans la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conséquent postérieur à Phidias, puisqu'il résulteroit de cette supposition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment restituer au Polyclète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiste avoit su exprimer de la mollesse, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit représenté la vigueur; car ce n'est que dans un siècle où l'art est consommé, qu'il est possible au même artiste d'exprimer deux caractères si différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux osselets; car ce n'est pas dans le temps où l'on ne sait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec succès la nature enfantine, & Pline ne nous laisse pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin, ce brave qui prenoit ses armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du statuaire qui, le premier, avoit osé faire porter ses figures sur un seul pied.

Croyons en même temps que c'est du second Polyclète que parlent les anciens, lorsqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ses ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art sont déja connues, & où il conserve encore l'austérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artiste étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la statue de la déesse elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit sur sa couronne les Saisons & les Graces; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un sceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins colossale.

Son Hercule tuant l'hydre étoit admiré du temps de Cicéron; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui sur-tout ne reconnoîtroit pas l'art perfectionné dans la description que Cicéron nous a laissée de ses deux canéphores. C'étoit deux statues d'airain, d'une proportion médiocre, mais de la grace la plus exquise; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient sur la tête les choses sacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les personnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient se défendre d'en admirer la beauté.

La statue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiste, étoit en marbre blanc, de même que ses statues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déesse, bâti au sommet d'une montagne sur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait

une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chryfoftôme, une ftatue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé long-temps, fi c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la ftatue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracufe. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracufain; mais Antipater lui-même, méprifant les largeffes du tyran, & voulant faire honneur à fa patrie, fit écrire fur la bafe qu'il étoit de Milet, & le premier des Ioniens qui eût confacré fa ftatue à Olympie.

Elien a écrit fur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver fon application. Il rapporte que cet artifte fit à la fois deux ftatues: dans l'une, il ne fit que fuivre l'impulfion de fon génie & les règles de fon art; il fe fit une loi de fuivre pour l'autre tous les confeils qu'on vouloit lui donner, faifant, défaifant, changeant à mefure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui prefcrivoit quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les expofa en public: le premier fut généralement admiré; le fecond excita la rifée de tous les fpectateurs: « Eh » bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous ad» mirez eft le mien; celui dont vous vous » moquez, eft le vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite que nature, qui fe voit à la Villa Farnefe, eft une copie du fameux *Diadumène* de Polyclete, ou dumoins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute femblable fe voyoit en bas-relief fur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raifon que ces deux figures ont été faites d'après un morceau qui jouiffoit d'une grande réputation & qui a été fort fouvent copié. En admettant cette fuppofition, qui ne manque pas de vraifemblance, nous pourrons juger du talent de Polyclete, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une eftampe.

Notre antiquaire croit voir auffi dans un bas-relief repréfentant des Canéphores, c'eft-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les chofes facrées, une copie, ou une imitation des fameufes Canéphores du même artifte. Le ftyle témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il eft porté à reconnoître auffi les *Aftragalizontes* ou joueurs aux offelets de Polyclete dans une figure du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui refte tient un offelet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient fouvent aux ouvrages de l'art des noms qui en défignoient très-imparfaitement le fujet. Notre antiquaire conjecture que les *Aftragalizontes* repréfentoient Patrocle encore enfant qui, dans une difpute prife au jeu des offelets, tua le jeune Chryfonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous foupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'eft que Paufanias parle d'un Canachus de Sicyone élève de Polyclete qui fit la ftatue d'un pugile nommé Bicellus. Peut-être les écrivains ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclete* d'Argos, différent de celui qui avoit fait la fameufe Junon. Ce troifième Polyclete étoit élève de Naucydes. On ne cite de lui qu'une ftatue repréfentant Agénor de Thèbes, vainqueur au jeux olympiques.

(48) PHRAGMON que Pline fait contemporain de Polyclete, & qui avoit fait des Amazones dans le temple d'Ephèfe, eft peut-être le même artifte que Paufanias nomme Phradmon, & qui étoit d'Argos.

(49) CALLON d'Elis: nous le plaçons ici parce que Pline parle d'un Callon qu'il fait contemporain de Polyclete, ce qui ne peut convenir à celui d'Egine, élève de Teftée & d'Angelion. Paufanias raconte que les Mamertins perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des ftatues en bronze à Olympie: elles furent l'ouvrage de Callon d'Elis, dont on voyoit auffi un Mercure tenant le caducée. Comme Paufanias obferve que les ftatues des jeunes Mamertins étoient comptées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit foupçonner que la chronologie de Pline n'eft pas ici fort exacte, & que Callon étoit antérieur à Polyclete.

(50) SOCRATE, célèbre entre les philofophes, doit trouver place entre les artiftes. Fils d'un fculpteur, lui-même exerça la fculpture dans fa jeuneffe. On voyoit de lui au Propylée, à Athenes, un Mercure & les Graces drapées. C'eft du moins l'opinion commune: mais il faut avouer que Paufanias s'exprime là deffus avec incertitude; il n'affure pas que ces morceaux fuffent l'ouvrage de Socrate le philofophe, il rapporte feulement qu'on le difoit. Pline, fans parler même du philofophe Socrate, dit que les Graces du Propylée font d'un Socrate & qu'on doute fi elles font de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Méneftrate. Il eft permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artifte du même nom, & que Socrate le philofophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui aura fait attribuer ces

ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la sculpture pour se livrer aux spéculations philosophiques, & il est difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua si peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(51) Ménastrate; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au sujet de Socrate; car d'ailleurs rien ne nous indique son âge. Pline dit seulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une statue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Ephese.

(52) Pythagore de Rhegium est compté par Pline entre les contemporains de Polyclete, & rapporté à la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère : mais il devoit être beaucoup plus ancien puisque, au rapport de Pausanias, il avoit appris son art de Cléarque, élève d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la statue du Pancratiaste Leontiscus, qui ne prenoit pas la peine de renverser ses adversaires, & se contentoit de leur briser les doigts dans ses mains, les obligeant ainsi, par la force de la douleur, à se déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, surpassèrent Myron; ce qui doit faire supposer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiste; il parle d'un troisième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du second, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait jusqu'à lui. Il est vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias ; car cette partie tient à une adresse d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'art s'exerçoit avec la plus grande austérité. Il est possible aussi que ce ne soit qu'après Phidias qu'on se soit avisé d'exprimer les veines; elles sont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artistes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore : surtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de sang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit savoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuses, des attaches & des insertions des muscles. Si sa conjecture est vraie, il est très-probable que Pline se trompe : car il fait le Pythagore dont il s'agit postérieur à Phidias ; & comment supposer que Phidias eût conservé sa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connu, ni su exprimer les attaches des muscles ?

Je pense que Pline erre souvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la sculpture. En le comparant à Pausanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conservé sa réputation dans des siècles bien postérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ses ouvrages étoient d'un genre qui suppose une grande étendue de talens. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec succès un monument de bronze représentant Cratisthène montant sur un char, & la Victoire y montant avec lui ; Europe assise sur le taureau qui cachoit le maître des dieux ; le combat d'Etéocle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expression & du mouvement à la composition. Mais si l'on suppose qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conservé leur réputation au temps de Pausanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, suivant Pline, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expression ; elle représentoit un boiteux ; & suivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure sans éprouver la douleur qu'elle étoit supposée ressentir : on a conjecturé que cette statue étoit celle de Philoctète.

(53) Thrasymède de Paros, fit à Epidaure la statue d'Esculape ; c'étoit une figure colossale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes : elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient sculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Persée enlevant la tête de Méduse.

(54) Aristonus d'Egine. Nous plaçons ici cet artiste, quoique son âge soit inconnu : on voyoit de lui à Olympie une statue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le soleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleur du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) Anaxagoras d'Egine, doit être compris entre les sculpteurs qui vivoient dans le cinquième siècle avant notre ère. Il fit une

ftatue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille fe donna 479 ans avant notre ère, & il put fe paffer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnoiffance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit fur la perfpective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette fcience paroiffent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perfpective fous la conduite d'Efchyle, fut auffi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) Athénodore, de Clitore en Arcadie, réuffit très heureufement aux figures de femmes. Ce n'eft pas un foible triomphe de l'art de plaire par l'imitation d'un fexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Athenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le ftatuaire du même nom qui contribua au beau grouppe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) Ctésilas ou *Ctéfilaüs*, car il paroît que c'eft le même artifte dont Pline a parlé fous ces deux noms fi peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'eft-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit auffi repréfenté un homme prêt de mourir d'une bleffure, & avoit fait une ftatue de Périclès furnommé l'Olympien. Pline dit au fujet de ce ftatuaire, que ce qui eft admirable dans l'art de la fculpture, c'eft qu'il ajoute encore à la nobleffe des hommes diftingués : un grand artifte a pu feul infpirer cette réflexion.

Ce caractère de nobleffe que Ctéfilaüs imprimoit à fes ouvrages, perfuade à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artifte, qui a fait un homme mourant d'une bleffure, la figure antique qui eft parvenue jufqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne repréfente qu'un homme du peuple ; mais notre antiquaire ne croit pas que ce foit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor brifé, & cet attribut n'eft pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans fon opinion, parce qu'il a appris par une infcription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, fonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, fuivant la conjecture de Saumaife, de ne fe pas rompre une veine en fonnant du cor ou en criant à haute voix. Il fe peut qu'un hérault, en rempliffant fes fonctions pacifiques, ait reçu une bleffure mortelle par accident ou par la perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnoiffance, lui aient accordé les honneurs d'une ftatue. C'eft une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoiffoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent foumis à ces conquerans : mais fa conjecture devient bien foible, fi l'on peut fuppofer avec quelque fondement que le grouppe du Laocoon lui même a été fait du temps des empereurs. C'eft peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous reftent font antérieurs au temps où Rome eut foumis la Grece.

(58) Naucydes d'Argos floriffoit, fuivant Pline, dans la 95e olympiade, 400 ans avant notre ère. On diftinguoit de lui un Mercure, un Difcobule, un homme facrifiant un belier, une ftatue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète ; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & fur-tout deux ftatues de Chimon, vainqueur à la lutte ; l'une continua de décorer Olympie, l'autre fut apportée d'Argos à Rome, & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait auffi la fameufe Erinne de Lesbos, femme célèbre entre les poétes grecs, & dont il ne refte qu'une ode fur le courage. Naucydes eut pour élève le fecond Polyclète d'Argos, dont nous avons parlé.

(59) Dinomène paroît avoir été un artifte célèbre, quoique l'on cite peu de fes ouvrages. On fait qu'il avoit fait une ftatue de Protéfilas, une d'un lutteur, & celle de Béfantis, reine des Pœniens, dont les traits parurent dignes d'être confervés à la poftérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) Praxiteles, l'un des plus célèbres ftatuaires de l'antiquité, fleurit, fuivant Pline, dans la 104e olympiade, 364 ans avant notre ère. « Plus heureux dans le marbre, dit cet » écrivain, (traduction de M. Falconet) il y » fut auffi plus célèbre. Il a cependant fait » de très-beaux ouvrages en bronze ; un enlè» vement de Proferpine, une Cerès qui ra» mène fa fille ; un Bacchus, l'Ivreffe per» fonnifiée par un fatyre devenu célèbre, & » que les Grecs nomment Periboetos (le fa» meux). Les ftatues qui étoient devant le » temple de la Félicité font auffi de lui, ainfi » qu'une Vénus qui fut brûlée avec le temple » fous le régne de Claudius ; cette figure » égaloit fa Vénus de marbre, fi renommée » dans tout le monde. Il a fait auffi une » femme qui treffe des couronnes, une vieille » mal propre, & un efclave portant du vin ;

» les tyrannicides Harmodius & Ariſtogiton, ſtatues que Xerxès, roi de Perſe, avoit enlevées, & qu'Alexandre, après la conquête de la Perſe, rendit aux Athéniens; un jeune Apollon guettant avec une fleche, un léſard qui ſe gliſſe auprès de lui, & qu'on appelle du mot grec *Sauroctonos* (le tueur de léſard). On voit auſſi de lui deux figures qui ont une expreſſion différente; une matrone qui pleure, & une courtiſane qui exprime la gaieté: on croit que celle-ci eſt Phryné, & l'on prétend découvrir en elle tout l'amour de l'artiſte, & dans ſon air, la récompenſe d'une courtiſane «.

Tous les ouvrages que Pline vient de rapporter ſont de bronze: il parle ailleurs de ceux de marbre. « En parlant des ſtatuaires, dit-il, nous avons fait mention de Praxitèles qui s'eſt ſurpaſſé lui-même dans le marbre. Mais la première des ſtatues, non-ſeulement de Praxitèles, mais de toute la terre, c'eſt ſa Vénus qui a engagé bien des gens à entreprendre la navigation de Gnide pour la voir. Cet artiſte avoit fait deux Vénus qu'il mit en vente en même temps: l'une étoit couverte d'une eſpèce de voile, & par cette raiſon, ceux de Cos, qui avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils puſſent avoir l'autre au même prix, croyant montrer en cela de la pudeur & des mœurs ſévères: les Gnidiens achetèrent l'autre. La différence de leur réputation eſt extrême. Le roi Nicomède voulut dans la ſuite acheter celle des Gnidiens, ſous la promeſſe de payer les dettes de la ville, qui étoient immenſes; mais les habitans aimèrent mieux s'expoſer à tout que de s'en défaire, & ils eurent raiſon; car, par cette figure, Praxitele illuſtra la ville de Gnide. Le petit temple où elle eſt placée eſt ouvert de toutes parts, afin que la figure puiſſe être vue de tous côtés, ce qu'on croit ne pas déplaire à la deeſſe; &, de quelque côté qu'on la voie, elle excite une égale admiration. On dit qu'un homme épris d'amour pour cette figure, s'étant caché, en jouit pendant la nuit, & qu'une tache qui y reſta fut la marque de ſa paſſion. On voit à Gnide d'autres ſtatues de marbre d'artiſtes illuſtres; un Bacchus de Bryaxis, un autre Bacchus & une Minerve de Scopas; & ce qui prouve le mieux la beauté de la Vénus de Praxitèle, c'eſt qu'entre ces beaux ouvrages, on ne parle que d'elle ſeule. Il y a de Praxitèle un Cupidon que Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé; c'eſt pour cette figure qu'on alloit voir Theſpies: il eſt aujourd'hui placé dans le portique d'Octavie. Il en fit un autre nud à Parium, colonie de la Propontide: il égale en réputation la Vénus de Gnide, & il a reçu le même outrage; car Alchidas de Rhodes en fut épris, & y laiſſa le même veſtige de ſa paſſion. Les ouvrages de Praxitèle, à Rome, ſont une Flore, un Triptolème, une Cérès dans les jardins de Servilius; les ſimulacres du Bon-Succès & de la Bonne-Fortune, qui ſont dans le Capitole; des Ménades, ce qu'on appelle des Thyades & des Caryatides; des Silènes enfin; &, dans les monumens d'Aſinius Pollion, un Apollon & un Neptune «.

Peut-être Praxitele n'avoit-il pas encore fait ſa célèbre Vénus, quand il préféroit à tous ſes autres ouvrages ſon Amour & ſon Satyre. Voici comment l'auteur du voyage du jeune Anacharſis raconte, d'après Pauſanias, que Phryné lui ſurprit cet aveu. Il étoit éperduement amoureux de cette courtiſane, & elle vouloit avoir le plus bel ouvrage de l'artiſte. » *Je vous le donne avec plaiſir*, lui dit-il, *à condition que vous le choiſirez vous-même.* Mais comment ſe déterminer au milieu de tant de chefs-d'œuvre? pendant qu'elle héſitoit, un eſclave ſecrettement gagné vint en courant annoncer à ſon maître que le feu avoit pris à l'attelier, que la plupart des ſtatues étoient détruites, que les autres étoient ſur le point de l'être. *Ah! c'en eſt fait de moi*, s'écrie Praxitele, *ſi l'on ne ſauve pas l'Amour & le Satyre! Raſſurez-vous*, lui dit Phryné en riant, *j'ai voulu, par cette fauſſe nouvelle, vous forcer de m'éclairer ſur mon choix.* Elle prit la figure de l'amour, & en enrichit la ville de Theſpies, lieu de ſa naiſſance «.

Le même auteur fait voyager le jeune Anacharſis à Gnide: » Bientôt, lui fait-il dire, nous nous trouvames en préſence de la célèbre Vénus de Praxitele. On venoit de la placer au milieu d'un petit temple qui reçoit le jour de deux portes oppoſées, afin qu'une lumière douce l'éclaire de toutes parts. Comment peindre la ſurpriſe du premier coup-d'œil, & les illuſions qui la ſuivirent bientôt? Nous prêtions nos ſentimens au marbre, nous l'entendions ſoupirer. Deux élèves de Praxitele, venus récemment d'Athenes pour étudier ce chef-d'œuvre, nous faiſoient entrevoir des beautés dont nous reſſentions les effets, ſans en pénétrer la cauſe. Parmi les aſſiſtans, l'un diſoit: *Vénus a quitté l'Olympe, elle habite parmi nous.* Un autre: *ſi Junon & Minerve la voyoient maintenant, elles ne ſe plaindroient plus du jugement de Pâris.* Un troiſième: *la Déeſſe daigna autrefois ſe montrer ſans voile aux yeux de Pâris, d'Anchiſe, & d'Adonis: a-t-elle apparu de même à Praxitele?*... *Oui*, répondit un élève, & *ſous la figure de Phryné*. En effet, au premier aſpect, nous avions reconnu cette fa-

» meuse courtisane. Ce sont de part & d'autre » les même traits, le même regard. Nos jeunes » artistes y découvroient en même temps le sou- » ris enchanteur d'une autre maîtresse de Pra- » xitele, nommée Cratine.

» C'est ainsi que les peintres & les sculpteurs, » prenant leurs maîtresses pour modèles, les ont » exposées à la vénération publique sous les » noms de différentes divinités. C'est ainsi qu'ils » ont représenté la tête de Mercure d'après celle » d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueillissent d'un trésor » qui favorise à la fois les intérêts de leur » commerce & ceux de leur gloire. Chez des » peuples livrés à la superstition, passionnés » pour les arts, il suffit d'un oracle ou d'un » monument célèbre pour attirer les étrangers. » On en voit très-souvent qui passent les mers » & viennent à Gnide contempler le plus bel » ouvrage qui soit sorti des mains de Praxi- » tele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis, nous offre probablement, sinon une copie, du moins une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore celle-ci à Constantinople du temps de Théodose.

Winckelmann soupçonne que les modernes possèdent encore un ouvrage original de Praxitele, c'est l'Apollon Sauroctone ou tueur de lésard dont Pline a parlé. Il est tenté de le reconnoître dans celui qui se voit à la Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau bronze de l'antiquité. Il est haut de cinq palmes. Cette statue a été trouvée dans les excavations du mont Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête est ceinte d'un diadème incrusté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & consacré à Thespies par cette courtisane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & restitué aux Thespiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Ménodore, pour dédommager autant qu'il étoit possible les Thespiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle se voyoit encore chez eux du temps de Pausanias.

Une épigramme de l'anthologie suppose que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on sait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient aussi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce satyre portant une outre, dont il est parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y est-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire sa Vénus : il fit aussi la statue de cette courtisane : elle étoit dorée & portée sur une base de marbre pantélique ; on y lisoit : PHRYNÉ. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la consacra dans le temple de Delphes : une autre statue du même artiste, & représentant aussi cette courtisane, se voyoit à Thespies, auprès d'une statue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de son cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation sur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'est la quarante-cinquième du recueil ; & elle y est annoncée comme une représentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérès, à Athènes, la statue de la déesse, celle de sa fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient aussi de Praxitele. Dans un des temples qui se trouvoient sur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit son fameux satyre, l'un de ses ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où se célébroient les Dionysiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un satyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les statues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Elis, une statue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pantélique, la statue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme si c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois sacré de Trophonius, la statue d'Esculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois sur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon sur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait aussi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au dessus du grand portail.

Vitruve compte Praxitèle au nombre des artistes qui travaillerent au tombeau de Mausole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106e olympiade, 353 ans avant notre ere. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiste vers la 104e olympiade.

(61) CEPHISSODORE, ou plutôt *Cephissodote*. Il y eut plusieurs sculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitèle, commença à fleurir quelques années avant ce grand statuaire, c'est à dire, dans la 102e olympiade. L'autre étoit fils de Praxitèle, & se montra le digne héritier du talent de son père. On voyoit de lui à Pergame un grouppe qui paroît avoir été distingué par le sentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait ressembler les productions à la nature, n'est pas une de celles qui se trouvent les premières. Les premiers au

tistes qui s'élèvent à la perfection conservent un style austère qui ne s'accorde pas avec cette aimable mollesse. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ses ouvrages, plus de vérité que ses prédécesseurs, & son fils marcha sur ses traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Asinius Pollion, & un Esculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne sais si c'est de ce même Céphissodote qu'on admiroit une Minerve sur le port d'Athènes, un Mercure nourrissant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtisânes Anyta & Myro. Il y eut un troisième Cephissodote qui ne fleurit que dans la 120e olympiade. Je ne déciderai pas si c'est ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des statues de philosophes.

(62) Hypatodore, que Pline range sous la même époque que le premier Céphissodote, paroît avoir été un très-habile artiste, quoiqu'on n'ait conservé le souvenir que d'un petit nombre de ses ouvrages. Pausanias parle d'une statue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déesse, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par sa beauté que par sa grandeur. On voyoit souvent dans l'antiquité plusieurs artistes associer leurs talens. C'est ainsi qu'à Delphes, les statues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Aristogiton dont on ne sait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaraüs, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) Pamphile. Tout ce que nous savons de ce statuaire, élève de Praxitèle, c'est qu'un de ses ouvrages, représentant Jupiter Hospitalier, faisoit partie des monumens qu'Asinius Pollion s'étoit plu à rassembler. On peut présumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages distingués. Mais comme de tout temps on a pu tromper les riches amateurs, cette présomption prouve peu de chose en faveur de Pamphile.

(64) Euphranor est placé, sur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifesté nos doutes sur la justesse de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & sculpteur. « Il y a de cet artiste, dit Pline, (traduction de M. Falconet) un Pâris estimé, en » ce qu'on y reconnoît tout ensemble & le » juge des déesses, & l'amant d'Hélène, & le meurtrier d'Achille. Il y a de lui à Rome » une Minerve, qu'on appelle Catulienne, » parce qu'elle a été dédiée au bas du Capi- » tole par Q. Lutatius Catulus, & une figure » du Bon-Succès, qui tient de la main droite » une coupe, & de l'autre un épi & un pa- » vot: une Latone qui porte Apollon & Diane » qu'elle vient d'enfanter; cette figure est » dans le petit temple de la Concorde. Il a » fait aussi des quadriges & des chars à deux » chevaux; un Pluton d'une rare beauté; la » Vertu & la Grace, toutes deux colossales, » & une femme en admiration & qui adore; » un Alexandre & un Philippe sur des qua- » driges ». On connoissoit aussi de lui une statue de Vulcain.

En admettant, suivant la leçon d'un manuscrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris son art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne restoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à-peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieusement en doute la triple expression que Pline attribue au Pâris d'Euphranor. « S'il avoit trouvé, dit-il, » le secret merveilleux, & perdu depuis, de » donner à la fois à une statue trois expressions » différentes, manifestées en même temps, & » dont chacune fût également claire pour le » spectateur, il paroît que Pline a eu tort de » ne pas appuyer davantage sur une circons- » tance si extraordinaire, pour faire sentir » dans toute son étendue, l'inconcevable » talent de l'artiste qu'il vouloit célébrer.... » Vous plaît-il de croire que ces trois ex- » pressions étoient rendues sur le visage de Pâ- » ris? Je le veux bien; pourvu cependant que » vous puissiez allier dans les traits d'un visage » de bronze, l'air judicieux, imposant, » majestueux, à l'air charmant, passionné, ga- » lant, & à l'air cruel, fourbe & lâche ».

(65) Leocharès fut contemporain de Praxitèle, puisqu'il travailla au tombeau de Mausole. Vitruve le compte au nombre des artistes distingués, quand il dit en parlant d'un Mars colossal qui étoit dans la citadelle d'Halycarnasse, *nobili manu Leocharis factam*. Ce même artiste avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la sortie de l'Altis, on voyoit de lui, dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, statues d'or & d'ivoire. Il avoit fait un Ganymède; & s'il avoit bien réussi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la mollesse & de la beauté, il méritoit un rang distingué entre les artistes aimables.

(66) Thimothée travailla aussi au mausolée. On voyoit de lui à Rome, dans le tem-

ple d'Apollon, sur le mont Palatin, une statue de Diane. Il faisoit des athlètes, des hommes armés, des chasseurs, des hommes qui offroient des sacrifices. On regardoit comme un Esculape une statue qu'il fit pour Trézène; mais les habitans soutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) Polyclès. Il y eut au moins deux sculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait plusieurs des statues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps postérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artistes de ces temps : il fit une statue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des fils qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent ensemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes : elle suppose plus de modestie; car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail soit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoissent pas, & croiroient que leur talent seroit dégradé par l'association de mains étrangères.

(68) Bryaxis, ainsi que Léocharès, fut employé au mausolée. D'ailleurs, on connoissoit de lui à Rhodes cinq statues colossales de Dieux. Il fit aussi une Pasiphaé, un Esculape avec sa fille Hygié, & un Bacchus à Gnide. On admiroit de lui une statue d'Apollon, à Daphné, fauxbourg d'Antioche; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'Empereur Julien. Il suffit à l'éloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit si le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patares en Lycie étoient de cet artiste ou de Phidias.

(69) Scopas de Paros a été rejetté à un âge trop reculé sur la foi d'un passage de Pline qui le place sous la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 avant notre ere. Deux faits rapportés aussi par Pline méritent plus de confiance : le premier est que Scopas travailla au tombeau de Mausole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ere; le second qu'il sculpta une, ou suivant la correction de Saumaise, trente six colonnes du temple d'Ephèse, qui avoit été détruit par un incendie. Or on sait que cet incendie arriva dans la 106e olympiade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mausole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Aussi Pline lui-même qui, dans son livre 34, avoit placé Scopas dans la 87e olympiade, & par conséquent l'avoit supposé bien antérieur à Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce statuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en » concurrence avec celle de ces artistes. Il a » fait une Vénus, le Desir, & un Phaeton, » statues auxquelles on rend à Samothrace le » culte le plus religieux. Il a fait aussi Apol- » lon Palatin, Vesta assise qui est estimée; » elle est dans les jardins de Servilius, avec » deux de ses compagnes assises auprès d'elle. » Il y en a de pareilles dans les monumens » d'Asinius Pollion, où est aussi la canephore » du même auteur. Mais les plus renommées » de ses statues sont dans le temple de Domi- » tius, au cirque Flaminien, Neptune, The- » tis, Achille, & les Néréides assises sur des » dauphins, sur des baleines & sur des che- » vaux marins; des Tritons, le troupeau de » Phorcus, des monstres marins & beaucoup » d'autres figures marines, toutes de sa main : » bel ouvrage, y eût-il employé toute sa vie. » Mais outre ceux dont nous avons parlé, & » ceux que nous ignorons, on voit encore de » lui un Mars assis, de proportion colossale, » dans le temple de Brutus Callinique au même » cirque. De plus, on voit au même endroit » une Vénus nue, supérieure même à la fa- » meuse Vénus de Praxitèle, & qui pourroit » illustrer quelqu'autre lieu que ce fût où elle » seroit placée. A la vérité, elle est comme » perdue à Rome dans le nombre immense » d'ouvrages que renferme cette ville, où la » multitude des devoirs & des affaires ne per- » met à personne d'examiner ces sortes d'ob- » jets. Il faut du loisir, & le silence d'un lieu » tranquille, pour se livrer à l'admiration con- » venable à de tels ouvrages. Aussi ignore- » t-on l'auteur de la Vénus que l'Empereur » Vespasien a consacrée dans le temple de la » Paix qu'il a prue(?)tée à l'Empire. Cette sta- » tue est digne de la réputation des anciens » sculpteurs. On est également incertain si la » Niobé mourante avec ses enfans, dans le » temple d'Apollon Sosien, est de Scopas ou » de Praxitèle; & si le Janus apporté d'E- » gypte, qu'Auguste a consacré dans le tem- » ple de ce Dieu, & qui est actuellement » caché par l'or, est de l'un ou l'autre de ces » deux sculpteurs. On a la même incertitude » sur le Cupidon tenant un foudre dans les » portiques d'Octavie : ce qu'on assure, au » moins, c'est que sa figure est celle qu'Al- » cibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que transcrire la traduction de M. Falconet. Ce savant artiste, dans

(*) M. Heyne croit que le passage du livre 34, où Scopas est placé dans la 87e olympiade, est altéré, & que le nom de ce sculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

une note, a relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle de Scopas lui étoit supérieure en beauté, *Praxitelium illam antecedens*. M. Brotier, dans son édition de Pline, a voulu sauver cette contradiction. Il a cru que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de temps, & non une supériorité de beauté; que Pline avoit voulu dire seulement que la Vénus de Scopas, artiste qui vivoit dans la 87e olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitèle qui florissoit dans la 104e. Mais puisqu'il est prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au mausolée, on ne peut lui sauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui est épargnée par l'heureuse conjecture de M. Heyne. Voyez les *œuvres diverses concernant les arts, par M. Falconet*, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puisqu'il est certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il présume que si la Niobé qui existe encore, est celle dont Pline fait mention, elle est l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la simplicité de la draperie des filles de cette malheureuse mère favorise cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un style plus ancien que celui de ce statuaire.

Il fait sur la Niobé d'autres observations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles soient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui sont aujourd'hui dans le jardin de Medicis, comme des copies antiques de statues faites dans un temps antérieur à Praxitèle, & dans lesquelles le copiste s'est imposé de suivre le style des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conserve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un style postérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de l'œil & les sourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une saillie tranchante, sont sensiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au grouppe plusieurs figures; & ce n'est pas sans vraisemblance que les lutteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme faisant partie de ce grouppe. Ils se trouvent indiqués sous le nom d'*Enfans de Niobé*, dans une estampe de 1557. Flaminius Vacca atteste qu'ils ont été déterrés dans le voisinage des autres figures du grouppe. La ressemblance du style, l'économie du travail peuvent faire présumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorsqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoissons celle dont parle Pausanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expression, elle ne ressembloit même pas à une figure de femme: mais en montant sur le mont Sipyle pour la considérer de son vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & versant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuse Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus, à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitèle: celui-ci avoit fait les statues de la Persuasion & de la Consolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Desir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnase un Hercule de marbre; & à Argos, pour le temple d'Hécate, la statue de la Déesse. A Elis, sa Vénus *Pandémos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit représentée assise sur un bélier, animal lascif. Il avoit décoré le temple d'Esculape, à Gortys en Arcadie, de la statue du Dieu & de celle d'Hygié, sa fille; à Chrysa, ville de la Troade, il avoit représenté Apollon Sminthien ayant un rat sous le pied. Il seroit difficile aux antiquaires de deviner le sens de ce symbole, si Strabon ne nous l'avoit pas conservé d'après Callinus, poëte élégiaque. Les Teucriens, sortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils seroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils éleverent la ville de Chrysa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongerent les courroies de leurs armes & tous leurs ustensiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit prescrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuse de Scopas, en marbre de Paros, est célébrée dans l'Anthologie, ainsi que son Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athenes deux Euménides; la troisième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce statuaire si fécond, qui avoit enrichi de ses ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece, de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de sculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vastes & des plus ornés de tout le Péloponese. Un ordre dorique y étoit surmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le

fronton, étoit représentée en bas-relief la chasse du sanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Thésée, Télamon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a partagé la plupart des travaux d'Hercule ; les fils de Thestius, les frères d'Althée, Prothoüs & Cometès : le sanglier occupoit le milieu de la composition ; de l'autre côté Epochus qui soutenoit Ancée déjà blessé & qui laissoit tomber sa hache ; près d'eux étoient Castor & Amphiaraüs, ensuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la composition se terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie postérieure du temple : Scopas y avoit représenté le combat de Téléphe & d'Achille dans les champs du Cayce.

La statue de la Déesse étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne sait rien de cet artiste ; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que sa statue étoit déjà révérée avant qu'on bâtît le temple ; sans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre statuaire à qui l'on confioit la construction & la décoration de l'édifice? Elle fut enlevée par Auguste à cause de sa beauté, ou de sa réputation, ou peut-être par sa singularité, puisqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entiérement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégéates la remplacèrent par une autre statue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déesse étoit Esculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) Calos, contemporain de Scopas, n'est connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes : elle occupoit le milieu ; les deux autres étoient de Scopas.

(71) Téléphanes de Phocée, étoit sans doute un grand statuaire, puisqu'il fut célébré par les écrits des artistes qui le plaçoient à côté des plus grands maîtres. Ils louoient sa Larisse, son Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & son Apollon. Ce qui nuisit à sa réputation, c'étoit, suivant les uns, que ses ouvrages étoient restés comme ensevelis dans la Thessalie où il demeuroit; &, suivant les autres, qu'il s'étoit consacré à travailler pour les Rois de Perse Xerxès & Darius : on pourroit conjecturer des expressions de Pline, que cet artiste, capable de se faire un grand nom par ses talens, s'étoit engagé à travailler obscurément dans quelques fabriques établies par ces Rois : *Quoniam se Regum Xerxis atque Darii officinis dediderit.*

(72) Alypus de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les statues de plusieurs vainqueurs. Si c'est une preuve de talens que d'être souvent employé, on peut présumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artistes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célebres statuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, déposent plus puissamment en sa faveur. Pendant que Tisander faisoit pour cette ville les statues des principaux guerriers lacédémoniens qui avoient combattu avec Lysander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs alliés. Si l'on suppose, comme il est vraisemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent sur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre statuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiste étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) Tisander. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on sait sur cet artiste son contemporain. Il faut observer qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'est probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article Polyclète.

(74) Lysippe de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence sur tous les statuaires de son temps. Ce prince commença son règne 335 ans avant notre ère. Notre artiste devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre ; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline soient d'une exactitude sévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraisemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge florissant des artistes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les historiens ou les annalistes qu'il consultoit. Quelqu'historien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, sous son règne, avoient fleuri Lysippe, Sthénis, Euphronide, &c ; & Pline aura copié cette date dans son ouvrage. Il auroit dû penser qu'un artiste employé de préférence à tous les autres par un souverain, florissoit avant la mort de ce Prince, & que même sa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât ses talens.

Lysippe avoit été d'abord un simple ouvrier en airain. Quand il voulut se livrer à la statuaire, il consulta le peintre Eupompe pour savoir quel ancien artiste il devoit prendre pour

modèle; mais Eupompe lui montrant une multitude rassemblée : « Voilà ce que vous devez » étudier, lui dit-il, la nature, & non des » artistes ». C'est apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lysippe n'avoit pas eu de maître : mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il consulta Eupompe sur le modèle qu'il devoit suivre. La marche ordinaire des artistes est de suivre d'abord servilement les leçons d'un maître, de s'élever ensuite au-dessus de son autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artistes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Pline a dit de Lysippe, & nous ne ferons que transcrire la traduction littérale de M. Falconet.

» Lysippe étoit très fécond, & c'est celui de » tous les statuaires qui a fait le plus d'ouvrages. De ce nombre étoit un homme au » bain qui se frotte, & que M. Agrippa avoit » consacré devant ses bains ; cette statue fut si » agréable à l'Empereur Tibère, que ce prince, » qui fut se commander à lui-même dans les » commencemens de son règne, ne put résister » à la tentation de l'enlever, & de la faire » mettre dans sa chambre à coucher, après y » avoir substitué une autre figure : mais l'obstination du peuple étoit si forte, qu'il demanda à grands cris dans l'amphithéâtre » que ce baigneur fût replacé ; l'Empereur, » quelqu'attaché qu'il y fût, le fit remettre » à sa place. Lysippe est encore célèbre par la » statue d'une joueuse de flûte dans l'ivresse, » par des chiens & une chasse, & sur-tout par » un quadrige sur lequel est le soleil tel que » les Rhodiens le représentent. Il fit aussi » beaucoup de statues d'Alexandre le Grand, » à commencer dès l'enfance de ce prince. » Néron, charmé de la beauté d'une de ces » statues, la fit dorer : mais le prix que la » dorure y avoit ajouté ayant fait perdre les » finesses de l'art, on enleva l'or ; & dans cet » état, on la trouve plus précieuse, quoique » l'on voie encore les hachures & les cicatrices » qu'on avoit faites pour fixer l'or sur le » bronze. Il a fait aussi un Ephestion, l'ami » d'Alexandre, que quelques-uns attribuent à » Polyclète, quoi qu'il ait vécu près de cent » ans auparavant ; une chasse d'Alexandre qui » est consacrée à Delphes ; à Athenes, un satyre. Il a représenté aussi le cortège d'Alexandre, & il a rendu avec la plus grande » précision la ressemblance des amis de ce » prince. Métellus, après la conquête de la » Macédoine, fit transporter ces ouvrages à » Rome. Il a fait aussi des quadriges de plusieurs espèces. On dit qu'il a beaucoup enrichi la statuaire, en donnant de la légèreté aux cheveux, en faisant les têtes plus » petites que les anciens, & les corps plus » sveltes & moins charnus ; ce qui fait paroître ses figures plus longues. Le latin n'a » pas de mot pour exprimer ce que les Grecs » nomment *symmetria*, qu'il observa très-exactement, en changeant, par un art nouveau & inconnu, les tailles quarrées des » anciens. Il disoit ordinairement que ses prédécesseurs avoient fait les hommes tels qu'ils » étoient ; & lui, tels qu'ils paroissoient être. » Aussi voit-on dans ses ouvrages une élégance, une finesse qui lui étoient propres, » & qu'il a observées jusques dans les moindres parties ».

On peut conclure de ce passage, que les prédécesseurs de Lysippe, dont il faut peut-être excepter Praxitèle, avoient de la grandeur, de la fierté, du caractère, mais qu'ils manquoient encore d'élégance & de sveltesse. Phidias étoit imposant, terrible ; Praxitèle le premier fut gracieux ; Lysippe, par une exécution plus facile, traita mieux que tous ses prédécesseurs les parties qui exigent de la légèreté, telles que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus grandes, il tint les têtes plus petites ; pour leur donner plus d'élégance, il les rendit moins charnues. Il fut que l'art ne rend pas la nature elle-même, mais l'apparence de la nature ; cette apparence peut être saisie de bien des manières différentes ; il la saisit dans le gracieux : c'est du moins ce qu'on peut entendre, lorsque Pline dit que ce statuaire fit les hommes *tels qu'ils paroissoient être*. Quintilien lui accorde d'avoir, ainsi que Praxitèle, plus approché que les autres de la vérité : ce qui vient de l'art de bien saisir les apparences de la nature, au lieu de se fatiguer à la copier servilement. Les anciens avoient donné à leurs figures une force imposante ; Lysippe leur donna une aimable légèreté. Il y avoit long-temps qu'on avoit étudié les proportions ; c'est à-dire, l'accord des différentes parties entr'elles : c'est ce que les Grecs nommoient *symmétrie*. On peut croire que Lysippe étudia ces proportions par rapport à la grace ; il respecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties ; mais il en diminua la largeur, & fut plus svelte que les anciens. On pourroit aussi appliquer la *symmétrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la composition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Pline ; mais nous ne sommes pas assurés d'en avoir bien saisi le sens. Il a parlé de l'art avec obscurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoissances assez nettes, assez étendues, & l'on ne peut pas être toujours assuré qu'il se soit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penser, avec

Winckelmann, que les prédécesseurs de Lysippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lysippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter aussi qu'il s'appliqua davantage à rendre ses figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légereté dans l'exécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lysippe de le sculpter. Le privilége exclusif qu'il accordoit à ces artistes seroit un foible témoignage de leurs talens, si toute l'antiquité ne s'étoit pas accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on sait qu'Alexandre payoit cherement les méchans vers par lesquels un mauvais poëte, nommé Chérilus, se proposoit de l'immortaliser. Assurément un prince qui lisoit assiduement Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermé dans un coffre précieux, sous le chevet de son lit, devoit se connoître mieux en vers qu'en peinture & en sculpture : & puisqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un misérable versificateur, il pouvoit, à plus forte raison, estimer de mauvais artistes.

Quoique Lysippe ait représenté bien des fois Alexandre, & que ses ouvrages aient été sans doute multipliés par des copistes, on ne connoît qu'une seule statue de ce conquérant. C'est, dit Winckelmann, celle que possède le Marquis de Rondinini à Rome. Il est représenté nud, à la manière des héros Grecs. Ses cheveux sont disposés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils; c'est à dire qu'ils sont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire, ajoute l'antiquaire, que c'est Lysippe qui l'a représenté le premier avec ce caractère, pour lui donner quelques traits de ressemblance avec le maître des Dieux.

Pline parle d'un Jupiter colossal que ce statuaire fit pour les Tarentins. On assuroit que l'artiste avoit si bien observé le justesse de l'équilibre dans cette énorme figure, qu'un seul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverser. L'artiste avoit prévenu cet accident, en opposant une colonne placée à peu de distance de ce monument, du côté où il étoit sur-tout nécessaire de rompre le vent. La grandeur de ce colosse, la difficulté de le déplacer empêchèrent Fabius Verrucosus de l'enlever, quand il transporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une epigramme de l'Anthologie nous apprend que Lisippe avoit fait un Hercule dans la douleur; il s'affligeoit d'avoir été dépouillé de ses armes par l'Amour. C'est peut-être l'Hercule qui fut transporté de l'Acarnanie à Rome. Senèque, Stace & Martial ont célébré un autre Hercule du même statuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures servoient à garnir les tables.

On sait que les Athéniens se repentirent d'avoir condamné Socrate; ils exilèrent les accusateurs de ce philosophe; ils firent périr Melitus plus coupable que les autres : & après avoir traité le sage comme un criminel pendant sa vie, ils lui érigèrent une statue après sa mort. Lysippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne sait pour quelle ville il fit la statue d'Esope; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliste la difformité que lui prêtent les modernes.

Il représenta l'occasion sous la figure d'un adolescent. Sa tête, garnie de cheveux sur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un rasoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des ailes aux talons.

Les poëtes ont célébré un cheval de bronze de cet artiste. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Venise : mais il est au moins très-douteux qu'ils soient l'ouvrage de ce célebre artiste, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conservée. On seroit obligé de dire qu'il n'avoit pas aussi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne seroit pas excusable de la part d'un artiste qui a fait un grand nombre de statues equestres.

C'étoit en effet des statues équestres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au passage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lysippe de leur ériger ces monumens. Il sembloit que ces travaux eussent dû suffire à occuper toute la vie d'un artiste, & ils ne sont qu'une petite partie des ouvrages de notre statuaire. Les têtes de ces statues étoient des portraits. Metellus le Macedonique, les fit transporter de Macedoine à Rome.

On voyoit de Lysippe à Athènes Jupiter & les Muses : à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane. près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule; dans le temple de Jupiter Neméen, la statue du dieu; à Olympie, la statue d'un Pancratiaste, & celle de Pyrrhus d'Elide, qui étant Hellenodice, ou préfet des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la course des chevaux. Ce fut à cause de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit aussi la statue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Heroïques. Célèbre par ses victoires en qualité de Pancratiaste, il le fut par d'autres preuves qu'il donna

de fon extrême vigueur. Il tua un lion fur le mont Olympe, dans la Thrace, fans autres armes que fa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laiffant la corne de fon pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de plufieurs chevaux que pouffoit vigoureufement le cocher. Ces prodiges de force, & plufieurs autres, étoient repréfentés en bas-relief fur la bâfe de fa ftatue.

Pline a écrit que Lyfippe a fait feul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un feul eût fuffi pour l'illuftrer. Winckelmann a penfé qu'il y avoit de l'éxagération dans ce nombre, quoiqu'on fache qu'en effet Lyfippe a été très-fécond. M. Falconet croit que ce paffage prouve le peu de connoiffance que Pline avoit de l'art. « Un connoiffeur doit favoir, dit-il, » qu'il n'eft pas poffible à un ftatuaire de faire » 1500 ftatues dont chacune fuffife pour l'illuftrer. Il fe peut, à la rigueur, que plufieurs » figures de Lyfippe aient été fondues & » répétées, & qu'avec fes autres ouvrages, » cela ait produit, de compte fait, 1500 morceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un » écrivain plus verfé dans les connoiffances de » l'art eût penfé ».

Dans plufieurs éditions de Pline, le nombre des ouvrages de Lyfippe eft réduit à fix cent dix. M. Falconet trouve que cela paffe encore les bornes de la vraifemblance.

J'oferai ne pas partager ici le fentiment du favant antiquaire & de l'habile ftatuaire. Après la mort de Lyfippe, on fut le nombre de fes ouvrages quand fon héritier ouvrit fon tréfor, car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or fur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonftance que Pline rapporte prouve que ce n'eft point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut obferver que Lyfippe ne faifoit que des ftatues en bronze; c'eft-à-dire qu'il ne faifoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui reftoit plus qu'un travail d'infpection fur les mouleurs, les fondeurs & les cifeleurs. Un artifte qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui exécute en marbre les modèles qu'il a faits. C'eft ce qui eft échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages font en marbre ou en pierre, excepté fon beau monument de Saint-Péterfbourg.

Je fais que les modèles des grands ouvrages de Lyfippe, tels que fon Jupiter Coloffal, fes ftatues d'Alexandre, celles des vingt un cavaliers qui périrent au paffage du Granique, & tant d'autres durent lui couter beaucoup de temps; je fais qu'il dût employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'infpection des travaux qui fe faifoient fous fes ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit des fourneaux, qu'on réparoit les défectuofités des fontes, il lui reftoit du loifir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que fon Hercule d'un pied de proportion. Or un artifte qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On fait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de pofe, c'eft-à-dire en fix heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lyfippe; pourquoi un artifte confommé feroit-il moins expéditif? mais au lieu de fix heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, fuivant les circonftances & le travail qu'éxigeoient les différens morceaux: Nous voyons encore que Lyfippe put faire en fa vie affez de petits modèles, pour qu'avec fes grands ouvrages, le nombre en montât non feulement à fix cent dix, mais même à quinze cent. On n'a qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la fuppofition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lyfippe auroit fuffi pour l'illuftrer. Il eft impoffible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un fi grand nombre: mais, jufques dans ces ouvrages médiocres, on fent encore la main du maître habile, & cela fuffit pour qu'un amateur dife, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit fuffi à la gloire de l'artifte.

On lit le nom de Lyfippe fur le focle d'une ftatue du palais Pitti à Florence. C'eft vraifemblablement, dit Winckelmann, une fupercherie antique; on fait que les anciens fe permettoient ces fortes de menfonges. La ftatue du palais Pitti eft en marbre, & le filence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lyfippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans fon 34e livre qu'il a confacré aux artiftes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lyfippe, ftatuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'eft pas de Lyfippe, ni même de fon temps, mais qui repréfente un trait de la vie d'Alexandre; fon entretien avec Diogène. Si nous faifons mention de ce morceau, c'eft parce qu'il prouve que les modernes pêchent contre le coftume, en repréfentant le philofophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vafes de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre eft un chien qui indique la fecte du philofophe.

(75) Lysistrate étoit frère de Lyfippe. Il imagina le premier de mouler les vifages des perfonnes dont il entreprenoit le portrait; il

couloit enſuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite reſſemblance. On cherchoit plus avant lui à faire de belles têtes, qu'à leur donner une reſſemblance exacte. Tel eſt du moins le ſens que je crois dévoir donner au paſſage de Pline qui concerne cet artiſte, parce que ce ſens eſt le ſeul raiſonnable, le ſeul, comme l'obſerve M. Falconet, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par ſes talens.

(76) Sthenis, d'Olynthe, contemporain de Lyſippe avoit fait une Cerès, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit auſſi repréſenté des femmes en larmes, des hommes en acte d'adoration, ou faiſant des ſacrifices. On fait auſſi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la ſtatue d'Autolycus, qui en paſſoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui ſembla précieux. Il avoit fait auſſi la ſtatue de Pytalus, dont la mémoire étoit révérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Élide, parce que, choiſi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent ſur les limites réciproques de leur pays.

(77) Sostrate de Chio, contemporain de Lyſippe, n'eſt cité ici que parce qu'il étoit, ſuivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de l'oncle. D'ailleurs tout ce qu'on ſait de Soſtrate, c'eſt qu'il avoit fait avec Hecatodore une ſtatue d'airain de Minerve conſacrée dans la ville d'Alphère.

(78) Apollodore, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, ſe jugeoit lui-même avec la ſévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il briſoit des ouvrages parfaits, & ſes emportemens contre ſes propres productions le firent ſurnommer l'inſenſé. Il paroit qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faiſoit que des modèles deſtinés à être fondus en bronze.

(79) Silanion d'Athènes avoit fait le portrait du ſtatuaire dont nous venons de parler. Il exprima ſur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiſte, & Pline dit que ce morceau repréſentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion; il paroit que ſon inſpecteur des jeux exerçant des athletes étoit auſſi un morceau remarquable. On en peut dire autant de ſa Sapho, puiſqu'il eſt très-probable que c'étoit cette ſtatue qui avoit été enlevée par Verrès; il avoit fait auſſi celle de Corinne. Sa Jocaſte mourante devoit être un beau morceau d'expreſſion. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les ſtatuaires qu'à Parrhaſius entre les peintres; c'eſt dire aſſez qu'ils le regardoient comme un artiſte du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze & le nombre des artiſtes en ce genre étoit conſiderable. Cependant il n'eſt venu juſqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs ouvrages, quoiqu'ils fuſſent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps : mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnoie; & l'on ne peut en détruiſant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) Euthycrate, fils de Lyſippe, imita plutôt l'aſſiduité que l'élégance de ſon père. Il aima mieux en impoſer par un ſtyle auſtère que ſe faire des partiſans par un ſtyle agréable. On diſtingnoit entre ſes ouvrages un Hercule, à Delphes, le chaſſeur Theſpis, les Muſes révérées à Theſpies, la ſtatue de Trophonius, pluſieurs figures de Médée ſur des quadriges, un cheval muſelé, des chiens de chaſſe; la ſtatue de Mneſarchis, femme éphéſienne, celle de la courtiſane Anyta qu'il fit en ſociété avec Cephiſodore, enfin celle d'une fille nommée Pantenchis enceinte des ſuites d'un viol. Apparamment que l'outrago qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) Euthychide de Sicyone étoit élève de Lyſippe. Il avoit fait la ſtatue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit auſſi un Bacchus de cet artiſte qui faiſoit partie des monumens raſſembles par Aſinius Pollion. On n'eſtimoit pas moins ſa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poëtes ne ſont pas toujours un témoignage aſſuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en conſtatent ordinairement la célébrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, ont remarquoit une ſtatue de Démoſthene.

(82) Dahippe ou Lahippe; on auroit perdu le ſouvenir de tous ſes ouvrages, ſi Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui ſe frottoit à la ſortie du bain, ou, ſuivant la correction de Brotier, ſavant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lyſippe.

(83) Bedas de Byzance étoit auſſi élève de Lyſippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiſte, ainſi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve,

Il ne s'est pas fait de réputation, parce que la fortune lui a manqué.

(84) Céphissodote; il y eut un artiste de ce nom contemporain de Lysippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre statuaire. Voyez *Céphissodote* sous le chiffre 61.

(85) Pyromaque. Il y a eu deux statuaires de ce nom. L'un contemporain des élèves de Lysippe, qui fit un quadrige monté par Alcibiade; l'autre postérieur qui travailla à représenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) Charès de Linde, élève de Lysippe, fut célèbre pour avoir fait le colosse de Rhodes, représentant le soleil. « Cet figure, dit Pline, » (traduction de M. Falconet) avoit soixante » dix coudées de hauteur : elle fut renversée » trente-six ans après par un tremblement de » terre; mais toute abbattue qu'elle est, on » ne sauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puissent embrasser son pouce; » ses doigts sont plus grands que la plupart » des statues; le vuide de ses membres rompus » ressemble à l'ouverture de vastes cavernes. » On voit au dedans des pierres d'une grosseur » extrême, dont le poids l'affermissoit sur sa » base. On dit qu'elle fut achevée en douze » ans, & qu'elle coûta trois cent talens, » (1,620,000 liv. de notre monnoie) que pro» duisirent les machines de guerre laissées par » le Roi Démétrius ennuyé de la longueur du » siège ». Un oracle empêcha les Rhodiens de rétablir cette statue. Les fragmens de ce colosse restèrent négligés jusqu'au règne de Constant, petit fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta & ils produisirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les colosses, ils en avoient cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que le fameux colosse du soleil.

(87) Tisicrate de Sicyone fut élève d'Eutycrate, lui-même élève & fils de Lysippe, mais il tenoit bien plus de la manière du père que de celle du fils, & l'on pouvoit à peine discerner plusieurs de ses ouvrages de ceux de ce grand maître : tels étoient son vieillard Thébain, son Roi Démétrius; sa statue de Peuceste qui avoit sauvé la vie à Alexandre.

(88) Piston, élève de Tisicrate, n'est connu que pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages sans doute estimés, puisqu'ils furent apportés à Rome & placés dans le temple de la Concorde.

(89) Cantharus de Sicyone, élève d'Euthychides, étoit de ces artistes qui possèdent à un degré estimable les différentes parties de leur art, sans en porter aucune à ce degré qui donne de la célébrité : ils tiennent pendant leur vie, un rang honorable entre les artistes; ils sont même quelquefois opposés par leurs contemporains à des hommes qui leur sont bien supérieurs; mais la postérité oublie bientôt leurs noms, ou ne se les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils sont plutôt destinés à soutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la statue d'un certain Alexinicus d'Élide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la palestre.

(90) Agesander, l'un des auteurs du fameux grouppe du Laocoon, & même, vraisemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puisqu'il est nommé avant Polydore & Athénodore qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On sait que ces artistes étoient de Rhodes; mais ce n'est que par conjecture que quelques savans les rangent entre les artistes qui ont vécu dans le beau siècle d'Alexandre. Ces savans ne peuvent se persuader que d'autres siècles, moins célèbres dans l'histoire de l'art, aient vu naître des artistes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de soutenir que ce grouppe appartienne au siècle brillant d'Alexandre, n'ose même assurer que ce soit celui dont Pline a parlé. Le grouppe que Pline avoit sous les yeux étoit, ou lui paroissoit être, d'un seul bloc; celui que nous possédons est de plusieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoute-t-il, quand ce seroit le même dont Pline a fait l'éloge, sait-on s'il n'a pas été fait sous le règne de Titus, & si ce n'est pas pour cette raison qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec si peu de connoissance, puisqu'après avoir dit que c'est un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en sculpture, il se contente de célébrer les nœuds que forment les serpens?

Il est cependant bien difficile de douter que le grouppe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un sallon qui faisoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'est faite sous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'est qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'est le Bernin qui l'a restauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette restauration, & avoit déja dégrossi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original.

On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il est entortillé de deux serpens, & devoit se recourber par-dessus la tête.

(91) Glycon, si le mérite du Laocoon suffisoit pour en faire placer les auteurs dans le beau siècle d'Alexandre, il faudroit aussi ranger entre les artistes du même siècle, Glycon que l'on suppose l'auteur du célèbre Hercule Farnese. Il faudroit aussi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvedère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent sur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) Xenophile : nous plaçons ici cet artiste sans avoir aucune indication fixe sur son âge. Il avoit fait à Argos la plus belle statue d'Esculape que l'on connût du temps de Pausanias. Le Dieu étoit assis ; près de lui étoit Hygié debout.

(93) Straton, n'est connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Esculape dont nous venons de parler. Ce fut sans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artistes, que l'on plaça leurs statues près de celle du dieu.

(94) Apollonius & Tauriscus, frères, firent ensemble le grouppe d'Amphion & Zethus : ils taillerent dans un seul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Asinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce grouppe sont de la fin du quatrième siècle avant notre ère. C'est une de ces opinions qu'on ne sauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il est vraisemblable que nous possédons encore ce fameux grouppe, mais dans un triste état de dégradation ; c'est ce qu'on appelle le taureau Farnese. Il représente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur marâtre qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain ; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiste grec : mais, observe Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les restaurations modernes qui sont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain Battista Bianchi, Milanais, qui, sans aucune connoissance de l'antique, a suivi le style de son temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a restauré la tête & le sein jusqu'au nombril, ainsi que les deux bras. Il a aussi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux statues d'Amphion & de Zéthus, il n'y a d'antique que le torse & une seule jambe ; les jambes du taureau & le torse sont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure assise d'un jeune homme saisi de frayeur à la vue du châtiment de Dirce, justifient les éloges que Pline a donnés aux auteurs de ce grouppe. La tête du jeune homme est dans le même style que les enfans du Laocoon. On remarque une grande finesse dans le mouvement d'outil qui a produit les accessoires, sur-tout la corbeille qui est du travail le plus fini :

C'est vers le même temps que les Athéniens, en une seule année, erigèrent trois cent soixante statues de bronze à Démétrius de Phalere. Nous connoissons le nombre de ces statues, nous n'en connoissons pas le mérite. Ce fait historique prouve seulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artistes & que ces artistes étoient fort expéditifs. Peu de temps après la même république décerna des statues d'or à Démétrius Poliorcète ; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenses, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artistes dans son sein.

(95) Damophon de Messene. Les ouvrages de sculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvenient. La chaleur, l'humidité, la sécheresse faisoient travailler l'ivoire qui se décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la sécheresse, on employoit l'huile pour conserver la fameuse statue de Jupiter. A Athènes, la statue de Minerve, placée sur la sommité rocailleuse de la citadelle, ne craignoit que la sécheresse, &, pour la prévenir, on se servoit de l'eau que l'on faisoit tomber en forme de rosée. A Epidaure, on avoit pris une autre précaution pour conserver la statue d'Esculape ; elle étoit placée au dessus d'un puits qui étoit caché par la base. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de solidité naturelle à cette sorte de travail. Le Jupiter Olympien, déja fort endommagé, menaçoit d'une entière destruction : Damophon entreprit de le restaurer, il réussit, & ce succès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Messeniens la statue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décoroient à Messene le temple d'Esculape. A Egium, ville de l'Elide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la statue d'Ilitye (la Déesse des accouchemens ;) un voile léger la couvroit jusqu'au bout des pieds : elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reste de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte consacrée à Esculape, le même artiste avoit fait la statue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait aussi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus en

en bois. C'étoit encore du même statuaire, qu'à quelques stades d'Acacesium, dans le temple de Proserpine surnommée *Despœna*, (la Maîtresse) étoit la statue de cette divinité & celle de Cérès, taillées dans un seul bloc de marbre, avec le trône sur lequel elles étoient assises. Cérès tenoit de la main droite un flambeau, & posoit la gauche sur Proserpine. Celle-ci avoit un sceptre, & appuyoit sa main droite sur la corbeille mystérieuse qu'elle tenoit sur ses genoux. D'un côté du trône, & près de Cérès, étoit Diane qui, suivant les Egyptiens, étoit fille de Cérès & non de Latone : elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit sur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons : à ses pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proserpine, étoit Anytas, couvert d'une forte armure : les prêtres disoient que cet Anytas étoit du nombre des Titans, & qu'il avoit été le nourricier de la déesse. Pausanias dit que Damophon étoit le seul statuaire Messénien digne de quelque attention.

Nous ne savons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième siècle avant notre ère, c'est que nous avons supposé qu'il avoit dû s'écouler un temps assez long avant que le Jupiter Olympien eût besoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) Héliodore peut être placé dans le même siècle par conjecture. Pline est le seul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artiste avoit fait un grouppe qui passoit pour le second en beauté de tous ceux qu'on connoissoit. Il représentoit Pan & Olympus disputant le prix de la flute.

(97) Pasitèle appartient au troisième siècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrêmité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorsque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiste avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des statues que Rome renfermoit, on ne savoit plus quelles étoient celles qui étoient de sa main. C'est donc sur la foi de Varron que nous croirons que ses talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'appliquoit à représenter des animaux. Pline raconte que ce sculpteur étant un jour fortement appliqué, sur le port, à dessiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de sa loge, & mit ses jours en danger. Il avoit écrit cinq livres sur les chefs-d'œuvre qui se trouvoient dans le monde entier.

Il ne croit pas que ce Pasitèle soit le même qui eut pour élève un Colotès de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire sur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques déposoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième siècle avant notre ère, les arts languirent sans honneur dans la Grèce subjuguée. Peut-être quelques uns des artistes dont nous lisons les noms dans Pline & dans Pausanias, sans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux siècles postérieurs : mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie; on sait qu'ils y jettèrent quelqu'éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'histoire des artistes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS GRECS,

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

Agélades (27).
Agésander (90).
Agoracrite (45).
Alcamène (44).
Alypus (72).
Anaxagoras (55).
Angélion (11).
Apelles (41).
Apollodore (78).
Apollonius, (94.)
Aristonus, (54.)
Athènis, (16.)
Athenodore, (56.)
Bathyclès, (18.)
Bédas, (83.)
Bryaxis, (68.)

Bupale, (16).
Calamis, (24.)
Callimaque, (19.)
Callitèle, (32.)
Callon d'Egine, (21.)
Callon d'Elis, (49.)
Calos, (70.)
Canachus, (22.)
Cantharus, (89.)
Céphiſſodote *l'ancien*, (61.)
Céphiſſodote *le jeune*, (84.)
Charès, (86.)
Colotès, (46.)
Ctéſilas ou Ctéſilaüs, (57.)
Dahippe, (82.)
Dameas, (25.)
Damophon, (95.)
Dédale d'Athènes, (1).
Dédale de Sicyone, (9.)
Dibutade, (6.)
Dinomène, (59.)
Dionyſius, (34.)
Dipœnus, (10.)
Dontas, (14.)
Doryclidas, (13.)
Eladas, (38.)
Epeus, (3.)
Euchir, (7.)
Euphranor, (64.)
Euthychide, (81.)
Euthycrate, (80.)
Glaucus, (35.)
Glycon, (91.)
Hégias, (31.)
Héliodore, (96.)
Hypatodore, (62.)
Iphicrate, (26.)
Laphaës, (20.)
Léarque, (12.)
Léocharès, (65.)
Lyſippe, (74.)
Lyſiſtrate, (75.)
Malas, (8.)
Médon, (13.)
Ménechme, (23.)
Méneſtrate, (51.)
Myron, (28.)
Myrmécide, (43.)
Naucydes, (58.)
Nicodame, (36.)
Onatas, (30.)
Pamphile, (63.)
Paſitèle, (97.)
Périllus, (17.)
Phidias, (39.)
Phragmon, (48.)
Piſton, (88.)
Polyclès, (67.)
Polyclète de Sicyone, (29.)
Polyclète d'Argos, (47.)
Praxitèle, (60.)
Pyromaque, (85.)
Pythagore, (52.)
Rhœcus, (4.)
Scopas, (69.)
Scyllis, (10.)
Silanion, (79.)
Simon, (33.)
Smilis, (2.)
Socrate de Thèbes, (37.)
Socrate le Philoſophe, (50.)
Soſtrate, (77.)
Sthénis, (76.)
Stipax, (42.)
Straton, (93.)
Tauriſcus, (94.)
Tectéus, (11.)
Téléclès, (5.)
Téléphane, (71.)
Théoclès, (15.)
Théocoſmus, (40.)
Théodore, (5.)
Timothée, (66.)
Tiſander, (73.)
Tiſicrate, (87.)
Thraſymède, (53.)
Xénophile, (92.)

Sculpture chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premieres pages de Salluſte & de Denys d'Halycarnaſſe, pour ſavoir combien l'origine de Rome eſt incertaine, & pour ſoupçonner que cette origine remonte à des ſiècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Hiſtoriens. Ce ſoupçon ſe change preſque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter ſa fondation, cette ville avoit déja des ſculpteurs. Ce n'eſt pas dans une bourgade naiſſante, compoſée de miſérables chaumieres, & peuplée d'un amas de brigands, qu'on voit naître des artiſtes, ou qu'on appelle des artiſtes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, dans le marché aux bœufs, un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui paſſoit pour avoir été conſacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la priſe de Troie, 1269 ans avant notre ere,

si l'on admettoit cette tradition, l'art auroit été plus ancien en Italie que le voyage qu'y fit le premier Dédale : mais en la regardant même comme fabuleuse, elle fait présumer du moins que la statuaire y avoit pris naissance dans une haute antiquité.

Romulus, & tous les Rois ses successeurs, avoient eu des statues, & l'on croyoit qu'ils se les étoient érigées eux-mêmes. Cette opinion fait remonter l'exercice de l'art à Rome jusqu'avant l'an 716 avant notre ere, qui est l'époque à laquelle on place la mort de Romulus. Mais si les artistes étoient dès lors capables de faire en bronze des statues-portraits, il falloit que, depuis plusieurs siècles, la sculpture fût connue dans l'Italie. Il falloit que l'art de jetter en bronze les statues y eût été inventé au moins à-peu-près vers le même temps où il fut trouvé en Grece par Rhécus.

La statue de Janus à deux faces passoit pour avoir été dédiée par Numa, qui mourut 672 ans avant notre ère.

Du temps de Tarquin l'ancien, dont le règne finit l'an 578 avant l'ère vulgaire, furent posées les statues de deux sibylles & celle de l'Augure Attus Navius. C'est à-peu-près à la même époque que fleurirent à Sicyone les deux frères Dipœnus & Scyllis nés en Crète.

Horatius Coclès obtint les honneurs d'une statue, pour avoir arrêté seul les ennemis sur le pont sublicien, l'an 507 avant notre ère. La même année, une statue équestre fut érigée à Clélie qui s'étoit sauvée avec les autres ôtages donnés à Porsenna. A cette époque, Bupale & Athénis son frère, Périllus, Bathyclès, & peut-être Callimaque s'étoient déja fait un nom dans la Grèce.

Spurius Cassius qui fut tué par son père 487 ans avant notre ère, sur le soupçon qu'il aspiroit à la royauté, s'étoit fait ériger lui-même une statue de bronze. Du produit de la confiscation de ses biens, fut consacrée une statue, aussi de bronze, à Cérès. Les Romains, ainsi que les Grecs, accéléroient sur le bronze la belle teinte que lui donne la vétusté, en le frottant d'un enduit de bitume; usage bien préférable au luxe barbare de la dorure, qui cache toujours plus ou moins les finesses de l'art.

Hermodore d'Éphese, qui interprétoit les loix que publioient les Décemvirs, fut récompensé par les honneurs d'une statue l'an 451 ou 450 avant notre ère. On conserva pas des statues la mémoire des Ambassadeurs Tullus Clœlius, Lucius, Roscius, Spurius Nautius, Caïus Fulcinius qui furent tués par les Fidénates, dans leur légation, vers 438 ans avant l'ère vulgaire. La sculpture, exercée par Phidias, jettoit alors dans la Grèce le plus grand éclat.

Des statues furent élevées à Pythagore & à Alcibiade dans la place des comices de Rome, pendant la guerre contre les Samnites qui commença l'an avant notre ère 343 & dura 60 ans. Une statue fut élevée à Hercule l'an 305, en reconnoissance de deux victoires remportées sur les Samnites. C'étoit alors que, dans la Grèce, Lysippe joignoit la grace de la composition & les charmes d'une belle exécution; au caractère de grandeur & de fierté que l'art avoit reçu de Phidias.

P. Junius & Titus Coruncanus furent tués par ordre de Teuta ou plutôt Teuca, Reine des Illyriens, l'an 230 avant notre ère : ils eurent après leur mort les honneurs d'une statue.

Quand les Romains, l'an 146 avant notre ère, eurent pris la riche Corinthe, & rempli leur capitale des statues qu'ils avoient enlevées de cette ville; quand, l'année suivante, ils eurent soumis la Grèce, & l'eurent changée en province romaine sous le nom d'Achaïe, ils purent faire exercer les arts par des Grecs, &, dès cette époque nous avons lieu de douter si les statues qu'ils firent élever n'étoient pas des ouvrages des vaincus. Nous devons donc terminer ici l'histoire de la statuaire chez les Romains. Si Cornélie, mère des Gracques, dont le plus jeune fut tué l'an 121 avant notre ère, eut les honneurs d'une statue, si l'on éleva à Marius, qui fut Consul pour la septième fois 86 ans avant l'ère vulgaire, autant de statues qu'il y avoit de rues dans Rome, nous avons lieu de soupçonner que tous ces ouvrages de l'art, faits par des Grecs, étoient étrangers à l'industrie Italique.

Pline marque son étonnement de ce que l'origine des statues de bronze remontoit en Italie à la plus haute antiquité, & de ce que l'on se contenta long-temps de consacrer aux dieux des statues de bois ou d'argile, tandis qu'on employoit à la gloire des hommes une industrie plus somptueuse. Mais je vois aussi que, chez les Grecs, on consacra long-temps aux dieux des statues de bois; je vois qu'en certains endroits, en certains temples, cet usage continua lors même que les statues de bronze ou de marbre furent devenues communes, & je suis porté à croire que cet usage avoit quelque chose de religieux. Comme on consacroit aux prières certaines paroles anciennes ou étrangères, dont on ne comprenoit pas le sens, on conserva aussi très-long-temps, par respect pour les pratiques anciennes, la manière de représenter les dieux qu'avoit d'abord imposée la nécessité. (L.)

SCULPTURE. La *sculpture* (1) après l'histoire,

(1) Cet article avoit été composé pour l'ancienne Encyclopédie. L'auteur en fit la lecture à l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le 7 Juin de l'année

est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foiblesses. Si nous avons dans la statue de Vénus l'objet d'un culte inbécille, & dissolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurele, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet art en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous transmet l'histoire; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous restent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs statues, raniment en nous ce sentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préservés de l'oubli. César voit la statue d'Alexandre; il tombe dans une profonde rêverie, laisse échapper des larmes & s'écrie: *Quel fut ton bonheur! à l'âge que j'ai, tu avois déja soumis une partie de la terre; & moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire*. Quelle gloire que la sienne! Il déchira sa patrie.

Le but le plus digne de la *sculpture*, en l'envisageant du côté moral, est donc de perpétuer la mémoire des hommes illustres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénérons. Qui sait si nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La *sculpture* a un autre objet, moins utile en apparence; c'est lorsqu'elle traite des sujets de simple décoration ou d'agrément: mais alors elle n'en est pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelquefois elle n'excite que des sensations indifférentes. Un sculpteur, ainsi qu'un écrivain, est donc louable ou répréhensible, selon que les sujets qu'il traite sont honnêtes ou licentieux.

En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la *sculpture* ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide, & telle qu'auroit pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima. Cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance, & l'ame du spectateur n'en seroit point émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre.

1760. M. de Jaucourt se contenta d'en insérer un extrait dans l'ancienne Encyclopédie. Nous nous sommes fait un devoir, en l'insérant tout entier dans l'Encyclopédie méthodique, de le rendre à sa premiere destination.

Etienne-Maurice Falconet, né à Paris dans le mois de Novembre 1716, vient de mourir dans la même ville, pendant qu'on imprimoit cet article, dont il est l'auteur, le 24 Janvier 1791. (*Note du Rédacteur.*)

Tout ce qui est pour le sculpteur un objet d'imitation, doit être pour lui un sujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le génie, conduite par le goût & la raison, exécutée avec précision, encouragée par l'attention bienfaisante des souverains, & par les conseils & les éloges des grands artistes, produira des chefs-d'œuvre semblables à ces monumens précieux qui ont triomphé de la barbarie des siecles. Ainsi, les sculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges d'ailleurs si légitimement dû à ces ouvrages sublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette supériorité que nous admirons dans les statues grecques. S'il étoit permis d'en citer pour preuve les ouvrages de nos sculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, dans les jardins de Choisi (1), & dans ceux de Sans-Souci (2).

Non seulement les belles statues de l'antiquité feront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles soient. La lecture d'Homère, ce peintre sublime, élévera l'ame de l'artiste, lui imprimera si fortement l'image de la grandeur & de la majesté, que la plûpart des objets qui l'environnent lui paroîtront considérablement diminués.

Ce que le génie du sculpteur peut créer de plus grand, de plus sublime, de plus singulier, ne doit être que l'expression des rapports possibles de la nature, de ses effets, de ses jeux, de ses hazards: c'est-à-dire, que le beau, celui même qu'on appelle idéal, en *sculpture*, comme en peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature. Il existe un beau essentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers. Sentir, assembler, rapprocher, choisir, supposer même diverses parties de ce beau, soit dans le caractère d'une figure, comme l'Apollon, soit dans l'ordonnance d'une composition, comme ces hardiesses de Lanfranc, du Corrège, de Rubens & des autres grands compositeurs, c'est montrer dans l'art ce beau qu'on appelle idéal, mais qui a son principe dans la nature.

La *sculpture* est sur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature desavoue, & que quelques artistes ont employées sans nécessité, & seulement pour montrer qu'ils savaient se jouer du dessin. Elle l'est également de ces drapperies dont toute la richesse est dans les ornemens superflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle est ennemie des contrastes trop recherchés dans la composition, ainsi que dans

(1) Une statue de l'Amour, par Bouchardon.

(2) Un Mercure & une Vénus, par M. Pigalle.

la distribution affectée des ombres & des lumières. En vain prétendroit-on que c'est la *machine* : au fond ce n'est que du désordre, & une suite certaine de l'embarras du sculpteur & du peu d'action de son sujet sur sen ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à decouvert, moins nous sommes émus. D'où il faut conclure, que moins l'artiste emploie de moyens à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le spectateur se livre volontiers à l'impression qu'on a voulu faire sur lui. C'est par la simplicité de ces moyens que les chefs d'œuvre de la Grèce ont été créés, comme pour servir éternellement de modèles aux artistes.

La *sculpture* embrasse moins d'objets que la peinture ; mais ceux qu'elle se propose, & qui sont communs aux deux arts, sont des plus difficiles à représenter ; savoir, l'expression, la science des contours ; l'art difficile de draper & de distinguer les différentes espèces d'étoffes.

La *sculpture* a des difficultés qui lui sont particulières. 1°. Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien composé & bien rendu une vue de son ouvrage, il n'a satisfait qu'à une partie de son opération ; puisque cet ouvrage a autant de points de vûe qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne (1).

3°. Un sculpteur doit avoir l'imagination aussi forte qu'un Peintre, je ne dis pas aussi abondante. Il lui faut de plus, une ténacité dans le génie qui le mette au-dessus du dégoût que lui occasionnent le méchanisme, la fatigue & la lenteur de ses opérations. Le génie ne s'acquiert point ; il se développe, s'étend & se fortifie par l'exercice. Un sculpteur exerce le sien moins souvent qu'un Peintre : difficulté de plus, puisque, dans un ouvrage de *sculpture*, il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture.

4° Le sculpteur étant privé du charme séduisant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ses moyens pour attirer l'attention ! Pour la fixer, quelle précision, quelle vérité, quel choix d'expression ne doit-il pas mettre dans ses ouvrages !

L'ouvrage du sculpteur n'étant le plus souvent composé que d'une seule figure, dans laquelle il ne lui est pas possible de réunir les différentes causes qui produisent l'intérêt dans un tableau ; on doit exiger de lui non seulement l'intérêt qui résulte du tout ensemble, mais encore celui de chacune des parties de cet ensemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéresse par les différens groupes, par les attributs, les ornemens, les expressions de plusieurs personnages qui concourent au sujet ; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scene, par l'effet général : en un mot, elle en impose par la totalité. Mais le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire ; il faut que ce mot soit énergique : C'est par-là

(1) Cette vérité simple fut poussée loin par quelques artistes ; elle occasionna même un sophisme en peinture assez ridicule. Des sculpteurs prétendoient qu'une statue seule, qui fait voir plusieurs attitudes en tournant autour de l'ouvrage, prouve que la *sculpture* surpasse la peinture. Que ces sculpteurs-là raisonnoient puissamment ! *Giorgione* prétendoit lui, que la peinture l'emporte à cet égard sur la *sculpture*, puisque sans changer de place, & d'un seul coup-d'œil, on voit dans un tableau tous les aspects & les différens mouvemens que peut faire un homme. Le *Giorgione* n'avoit jusques là que deux petits torts ; celui de ne pas voir qu'il s'agissoit d'une seule figure, & celui d'oublier les bas-reliefs. Mais il alla plus loin ; il prétendit que le peintre peut montrer à la fois, & d'une seule vue, les différens côtés d'une même & seule figure. Voici comment il s'y prit pour le prouver & pour convaincre ses adversaires.

« Il peignit un homme nud, vu par le dos ; devant » lui, une eau très-limpide présentoit, par sa réverbé» ration, le devant de la figure : une cuirasse polie » montroit, d'une part, le côté gauche ; de l'autre, un » miroir faisoit voir le côté droit. Très-belle imagi» nation qui prouvoit en effet, que la peinture a plus » de moyens que la *sculpture*, pour montrer dans une » seule vue, toutes celles du naturel. On applaudit, on » loua singuliérement cet ouvrage, à cause de son adresse » ingénieuse ». (Vasari, *Vita di Giorgione.*)

On ne nous dit pas si cet ouvrage, avec son *adresse ingénieuse*, fut regardé comme une bonne preuve. Je laisse au lecteur à juger jusqu'où la prévention peut mener le sens commun, même chez les hommes qui doivent particuliérement connoître l'objet des questions qu'ils agitent. Je voudrois aussi pouvoir excuser l'historien de cette idée creuse ; mais j'en ignore le moyen, puisqu'il ne la désapprouve pas, & que cette eau, ce miroir, cette cuirasse, ne l'avertissent point. Il ne me reste que deux partis à prendre ; celui de jetter mes papiers au feu, ou celui de trembler pour mon propre compte, sur la débilité de notre raison.

Mais pourtant je ne voudrois pas, comme M. Laugier, avancer que « la perfection du dessin fait l'unique » mérite de la *sculpture ;* que le sculpteur a beau étu» dier la précision & l'élégance de ses contours, à peine » peut-il jamais faire illusion sur la dureté & la roideur » des matieres dont il est obligé de faire usage ». (Voyez *Maniere de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 248.) Si j'avois raisonné ainsi de la *sculpture*, & qu'on me montrât un modele brûlant d'expression, & dont la matiere, flexible sous le pouce ou l'ebauchoir de l'artiste, ne me donneroit aucune idee de roideur ou de dureté ; si on me plaçoit vis-a-vis du Laocoon ou de l'Apollon, & qu'on me demandât si mon ame n'est frappée d'aucune illusion, si ces objets sont de la *sculpture* ou n'en sont pas ; j'aurois quelque honte d'avoir produit un tel jugement. C'est en effet celui d'une ame froide, qui copie Philostrate, ou deux ou trois modernes qui ne s'entendent pas mieux que lui en *sculpture :* car en copiant, on met necessairement du bon & du mauvais dans un livre, &, quand on a de l'esprit, on fait tout passer chez des lecteurs inattentifs, ou ignorans, ou vains, ou légers. (*Note de l'Auteur.*)

qu'il fera mouvoir les ressorts de l'ame, à proportion qu'elle sera sensible, & que lui même aura approché du but.

Ce n'est pas que de très-habiles sculpteurs n'aient emprunté les secours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome & Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques: mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la *sculpture* désagréable & même choquante. Le brillant de la dorure, la rencontre brusque des couleurs discordantes de différens marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant, & l'homme de goût sera révolté. Le plus sûr seroit de n'employer l'or, le bronze, & les différens marbres qu'à titre de décoration, & de ne pas ôter à la *sculpture*, proprement dite, son vrai caractère, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque. Ainsi, en demeurant dans les bornes qui lui sont prescrites, la *sculpture* ne perdra aucun de ses avantages; ce qui lui arriveroit certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ses moyens d'imitation; la couleur n'en est point un pour la *sculpture*.

Mais si ce moyen, qui appartient proprement à la peinture, est pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui sont entiérement étrangères à la *sculpture*? cette facilité de produire l'illusion par le coloris, est elle-même une très-grande difficulté; la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le peintre a de plus à représenter que le sculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différens instans du jour, des effets variés de la lumière, & la loi de n'éclairer un tableau que par un seul soleil, exigent des connoissances & des travaux nécessaires au peintre, dont le sculpteur est entiérement dispensé (1). Quoiqu'il y ait des études & des travaux qui appartiennent exclusivement à chacun des deux arts, ce seroit ne les pas connoître que de nier leurs rapports. Ce seroit une erreur, si on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cause de leurs difficultés particulières.

La peinture est encore agréable, même lorsqu'elle est dépourvue de l'enthousiasme & du génie qui la caractérisent; mais sans l'appui de ces deux bases, les productions de la *sculpture* sont insipides. Que le génie les inspire également, rien n'empêchera qu'elles ne soient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces arts ne sont pas semblables en tout, il y a toujours la ressemblance de famille (2).

Appuyons donc là dessus, c'est l'intérêt des arts. Appuyons-y encore, pour éclairer ceux qui en jugent sans en connoître les principes, ce qui arrive souvent, même à des esprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos littérateurs modernes, souvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports quand il a écrit : « On peut transporter à la danse ce que » Simonide a dit de la peinture, & dire que » la danse est une poésie muette, & la poésie » une danse parlante; car assurément la peinture ne se sert point du secours de la poésie, » ni la poésie de celui de la peinture; elles » n'empruntent absolument rien l'une de l'autre, » tandis que l'orchestique & la poétique ont » une entière affinité & une intimité parfaite (3) ».

Si c'est là ce que Plutarque a voulu dire, on peut demander qu'elle sorte de peinture il voyoit, ou quelles étoient ses connoissances dans l'art. Aucun tableau ne lui faisoit-il appercevoir le *pictoribus atque poetis*, & l'*ut pic-*

---

(1) *Les corps & les rayons de la lumière agissent continuellement les uns sur les autres; les corps sur les rayons de lumière, en les lançant, les réfléchissant & les réfractant; & les rayons de lumière sur les corps, en les échauffant, & en donnant à leurs parties un mouvement de vibration, &c.*

Voilà ce qu'observe le grand Newtoo sur les effets de la lomiere ; & c'est précisément ce que de grands peintres venus avaot lui, avoient observé & pratiqué. Ils n'ont dû cet objet important de l'art à aucun philosophe; & la plûpart de ceux qui l'ont supérieuremeot exécuté, n'auroient pas su lire Newton. Mais comme lui, ils lisoient la nature : l'un l'écrivit, les autres la peignirent. Aiosi qoand on vous dira qoe le philosophe tient le sceptre qui doit régir les arts, & que ce sceptre ne doit jamais sortir de ses mains, exceptez-en la peinture. (*Note de l'Auteur.*)

(2) *Facies non omnibus una,*
Non diversa tamen, qualem decet esse sororum.
OVID. Met. lib. II.

Je n'avois pas encore lu Vasari, quand j'écrivois ces Réflexions; & depuis, j'ai vu que, sur le parallele des deux arts, mon opinion est entiérement la sienne : le lecteur peut en juger.

« Dico adunque, che la *scultura* e la pittura... non » precedono l'una all' altra, se non quanto la virtù e » la forza di coloro cha le portano addosso, fà passare » l'uno artefice innanzi all' altro; non per differenza o » grado di nobiltà che veramente si trovi infra di loro. » E sebbene per la diversita della essenza loro, hanno » molte agevolezze: non sono elleno però ne tanto, » ne di maniera, ch' elle non vengano giustamente » contrapessate insieme; e non si conosca la passione, » o la caparbietà, piu tosto che il judicio, di chi vuole » che l' una avanzi l' altra. La onde a ragione si può » dire, che un' anima medesima regia due corpi : ed » io per questo conchiudo, che male fanno coloro, che » s' ingegnano di disunirle, o di separarle l' una dall' » altra ». *Proemio dell' opera.* (*Note de l'Auteur.*)

(3) Plutarch. Sympos. L. IX, Quest. 15.

tura poësis erit? il y a quelque apparence qu'il ne sentoit pas que l'art de créer une scena sur la toile avec des personnages qu'il faut aussi créer avant de les représenter, tient bien autant, pour le moins, à la poétique, que l'art de dire à des hommes déja faits à cet exercice, *figurez de telle ou telle manière*. Il est visible que Plutarque a confondu l'attitude du modèle avec le génie, l'étude avec le talent du Peintre, qui a peu fait quand il a imaginé sa sceno & placé ses modèles, s'il n'a le grand art de les bien rendre; car aucun de ses personnages ne fait faire un pas: il est lui-même, & lui seul, le maître, le décorateur & tous les figurans de son ballet.

Quoiqu'il en soit, il semble que l'honneur de la peinture ancienne & la raison demandent qu'on s'en rapporte plutôt au poëte Simonide qu'au littérateur, au philosophe Plutarque. C'est au reste une discussion de sentiment sur laquelle je m'en rapporte à l'homme de goût, au connoisseur & à l'artiste. Ce n'est pas qu'au premier chapitre du traité, *comment il faut lire les poëtes*, Plutarque ne dise: *la poésie est un art d'imitation, & une science correspondante à la peinture*, & qu'il n'enseigne au jeune homme qu'il veut instruire, cette règle du goût, qui est, dit-il, dans la bouche de tout le monde: *la poésie est une peinture parlante, & la peinture une poésie muette*. D'où nous voyons jusqu'à quel point les hommes d'un très-grand mérite, sont soumis à la contradiction & à l'erreur.

Si, par une erreur dont on voit heureusement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthousiasme & du génie, cette fougue déraisonnée qui emportoit *Borromini & Meyssonier*; qu'il soit persuadé que de pareils écarts, loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne servent qu'à représenter les désordres de l'imagination. Quoique ces deux Artistes ne fussent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le même esprit qui conduit l'Architecte, conduit aussi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiste, dont les moyens sont simples, est à découvert; il s'expose à être jugé d'autant plus aisément, qu'il n'emploie aucun *vain* prestige pour échapper à l'examen, & souvent masquer ainsi sa non-valeur. N'appellons donc point *beautés*, dans quelque ouvrage que ce soit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux & tendroit à corrompre le goût. Ce goût, si vanté avec raison dans les productions de l'esprit humain, me paroît en général le résultat de ce qu'opere le bon sens sur nos idées: trop vives, il fait les réduire, leur donner un frein: trop languissantes, il sait les animer. C'est à cet heureux tempérament, que la sculpture, ainsi que tous les arts inventés pour plaire, doit ses vraies beautés; les seules qui soient durables.

Comme la *sculpture* comporte la plus rigide exactitude, un dessin négligé y seroit moins supportable que dans la peinture. Ce n'est pas à dire que Raphaël & le Dominiquin n'ayent été de très-corrects & très-savans dessinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme essentielle à l'Art: mais à la rigueur, un tableau où elle ne domineroit pas, pourroit intéresser encore par d'autres beautés. La preuve en est dans quelques femmes peintes par *Rubens*, qui, malgré le caractère flamand & peu correct, séduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en *sculpture* sur le même caractère de dessin, le charme sera considérablement diminué, s'il n'est entiérement détruit. L'essai seroit bien pire sur quelques figures de *Rembrand*.

Pourquoi est-il encore moins permis au sculpteur qu'au peintre, de négliger quelques-unes des parties de son art? Cela tient peut-être à trois considérations: au tems que l'artiste donne à son ouvrage; nous ne pouvons supporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une chose commune: au prix de la matière employée; quelle comparaison d'un morceau de toile à un bloc de marbre! à la durée de l'ouvrage; tout ce qui est autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reste. Brisées même, ses pieces portent encore aux siècles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le systême général de la *sculpture*, on doit la considérer encore comme soumise à des loix particulières, qui doivent être connues de l'artiste, pour ne pas les enfreindre, ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce seroit trop étendre ces loix, si on disoit que la *sculpture* ne peut se livrer à l'essor dans ses compositions, par la contrainte où elle est de se soumettre aux dimensions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le *Gladiateur* & l'*Atalante*; ces figures grecques prouvent assez que le marbre obéit, quand le sculpteur sait lui commander.

Mais cette liberté que le sculpteur a, pour ainsi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller jusqu'à embarrasser les formes extérieures de ses figures par des détails excédans & contraires à l'action & au mouvement représentés. Il faut que l'ouvrage se détachant sur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce sans équivoque du plus loin qu'il pourra se distinguer. Les lumières & les ombres, largement distribuées, concourront aussi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque distance que s'apperçoivent l'Apollon & le Gladiateur, leur action n'est point douteuse.

Parmi les difficultés de la *sculpture*, il en est une fort connue, & qui mérite les plus grandes attentions de l'artiste; c'est l'impossibilité de revenir sur lui-même lorsque son marbre est dégrossi, & d'y faire quelque changement essentiel dans la composition ou dans quelqu'une de ses parties: raison bien forte pour l'obliger à résoudre son modèle, & à l'arrêter de manière qu'il puisse conduire sûrement les opérations du marbre. C'est pourquoi, dans de grands ouvrages, la plûpart des sculpteurs font leurs modèles, ou les ébauchent du moins, sur la place où doit être l'objet. Par là ils s'assurent invariablement des lumières, des ombres & du juste ensemble de l'ouvrage, qui étant composé au jour de l'attelier, pourroit y faire un bon effet, & sur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien arrêté, je suppose au sculpteur un instant d'assoupissement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois estropier quelque partie importante de sa figure, en croyant suivre & même perfectionner son modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il connoît le désordre de la vaille, sans y pouvoir remédier.

Heureux avantage de la peinture! Elle n'est point assujetie à cette loi rigoureuse. Le peintre change, corrige, refait à son gré sur la toile; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre: Le sculpteur peut-il ainsi disposer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât son ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenses, pourroient-elles se comparer avec celles du Peintre?

De plus, si le Peintre a tracé des lignes justes, établi des ombres & des lumières à propos; un aspect ou un jour différent, ne lui ravira pas entièrement le fruit de son intelligence & de ses soins. Mais dans un ouvrage de *sculpture*, composé pour produire des lumières & des ombres harmonieuses, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut; vous ne trouverez plus d'effet, ou il n'y en aura que de désagréables, si l'Artiste n'a pas su en ménager pour les différens jours. Souvent aussi, en voulant accorder toutes les vues de son ouvrage, le sculpteur risque de vraies beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux si ses soins pénibles ne le refroidissent point, & ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie!

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de Mr. le Comte de Caylus.

» La peinture, dit-il, choisit celui des trois » jours qui peuvent éclairer une surface. La » *sculpture* est à l'abri du choix; elle les a » tous, & cette abondance n'est pour elle » qu'une multiplicité d'études & d'embarras; » car elle est obligée du considérer & de penser » toutes les parties de sa figure, & de les travailler en conséquence; c'est elle-même, » en quelque façon, qui s'éclaire; c'est sa » composition qui lui donne ses jours & qui » distribue ses lumières. A cet égard, le sculpteur est plus créateur que le peintre, mais » cette vanité n'est satisfaite qu'aux dépens de » beaucoup de refléxions & de fatigues (1).

Quand un sculpteur a surmonté ces difficultés, les artistes & les vrais connoisseurs lui en savent gré sans doute; mais combien de personnes, même de celles à qui nos arts plaisent, qui ne connoissant pas la difficulté, ne connoîtront pas le prix de l'avoir surmontée?

Le nud est le principal objet de l'étude du sculpteur. Les fondemens de cette étude, sont la connoissance des os, de l'anatomie extérieure, & l'imitation assidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'école de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux élèves cette connoissance nécessaire. Mais comme le naturel peut avoir ses défauts; que le jeune élève, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les transmettre dans ses ouvrages, il lui faut un guide sûr pour lui faire connoitre les justes proportions & les belles formes.

Les statues grecques sont le guide le plus sûr; elles sont & seront toujours la règle de la précision, de la grace & de la noblesse, comme étant la plus parfaite représentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen superficiel, ces statues ne paroitront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter; mais l'Artiste intelligent & attentif, découvrira dans quelques-unes les plus profondes connoissances du dessin, & toute l'énergie du naturel. Aussi les sculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus distingués. Je dis *avec choix*, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que soient les statues antiques, elles sont des productions humaines, par conséquent susceptibles des foiblesses de l'humanité: il seroit donc dangereux pour l'artiste d'accorder indistinctement son admiration à tout ce qui s'appelle *antiquité*. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certaines antiques de prétendues merveilles qui n'y sont point, il feroit des efforts pour se les approprier, & ne seroit point admiré. Il faut qu'un discernement éclairé, judicieux & sans préjugés, lui fasse connoître les beautés & les défauts des anciens; & que les ayant appréciés, il marche sur leurs traces

(1) Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

avec

avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'est dans ce discernement judicieux que paroît la justesse de l'esprit, & les talens du sculpteur sont toujours en proportion de cette justesse. Une connoissance médiocre de nos arts, suffit pour voir que les artistes grecs avoient aussi leurs instans de sommeil & de froideur. Le même goût régnoit, mais le savoir n'étoit pas le même chez tous les artistes : l'élève d'un sculpteur excellent pouvoit avoir la manière de son maître sans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les plus grands principes du nud, sont le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farnèse*, le *Torse*, l'*Antinoüs*, le *Groupe de Castor & Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Médicis*. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands sculpteurs modernes. Dans *Michel-Ange* on voit une étude profonde du *Laocoon*, de l'*Hercule* & du *Torse*. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le *Gladiateur*, l'*Apollon*, l'*Antinoüs*, *Castor & Pollux*, la *Vénus* & l'*Hermaphrodite* ? Le *Puget* a étudié le *Laocoon* sans doute, & d'autres antiques ; mais son principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les ressorts & les mouvemens dans les forçats à Marseille : tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai système des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajustemens inventés à contre-sens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le masque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce soit ? C'est aux grands artistes à qui toute la nature est ouverte, à donner les loix du goût (1). Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une observation importante au sujet des anciens ; elle est essentielle sur la maniere dont leurs sculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hazardée : il sera pris dans les ouvrages du *Puget*.

(1) On voit bien que *grands artistes* ne signifie pas ici les peintres & les sculpteurs seulement, & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre sublime de la colère d'Achille, étoit un grand artiste. (*Note de l'Auteur.*)

Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs & de la fluidité du sang, aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célebre moderne ? Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du *Milon* de Versailles ? Et quel homme sensible ne seroit pas tenté de se méprendre en voyant les chairs de l'*Andromede* (2) ; tandis qu'on peut citer beaucoup de belles figures antiques où ces vérités ne se trouvent pas ? Ce seroit donc une sorte d'ingratitude, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste François.

La honteuse manie de relever les défauts des plus beaux ouvrages, n'est point l'objet de cette observation. L'artiste qui ne sentiroit pas de combien les beautés l'emportent sur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'antiquité, seroit ou égaré par ce désordre effréné, enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'insçu du génie.

Nous avons vu que c'est l'imitation des objets naturels, soumis aux principes des anciens, qui constitue les vraies beautés de la *sculpture*. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, l'art même de rendre les passages harmonieux de la peau, & d'exprimer les ressorts du corps humain ; ce savoir, dis-je, n'est que pour les yeux des artistes & pour ceux d'un bien petit nombre de connoisseurs. Mais comme la *sculpture* ne se fait pas seulement pour ceux qui l'exercent ou qui y ont acquis des lumieres, il faut que le sculpteur, pour mériter tous les suffrages, joigne aux études qui lui sont nécessaires, un talent supérieur encore. Ce talent si essentiel & si rare, quoiqu'il paroisse à la portée de tous les artistes, c'est le *sentiment*. Il doit être inséparable de toutes leurs productions. C'est lui qui les vivifie ; si les autres études en sont la base, le sentiment seul en est l'ame. Les connoissances acquises ne sont que particulieres, mais le sentiment est à tous les hommes ; il est universel : à cet égard, tous les hommes sont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas join-

(2) Ceux qui connoissent ce groupe, savent qu'il est composé de trois figures, Andromede, Persée & un petit amour qui l'aide à détacher *la fille de Cassiope*. J'ignore où M. de Hagedorn a vu que *le héros est entouré d'amours*, & je croirai long-tems qu'il faut connoître autrement que par des livres & des ouï dire, les productions des beaux arts, si l'on veut en parler à-peu-près juste. Voyez *Réflexions sur la Peinture*, tom. I, pag. 113. (*Note de l'Auteur.*)

dre le sentiment, c'est ne remplir son objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout, sans égard pour la précision, c'est ne faire que des esquisses & ne produire que des rêves, dont l'impression se dissipe quand on ne voit plus l'ouvrage, meme en le regardant trop long-tems. Joindre ces deux parties, (mais quelle difficulté!) c'est le sublime de la *sculpture*.

BAS-RELIEFS.

Comme le bas-relief est une partie très-intéressante de la *sculpture*, & que les anciens n'ont peut-être pas laissé dans les leurs assez d'exemples de tous les moyens d'en composer, je vais essayer quelques idées sur ce genre d'ouvrages.

Il faut principalement distinguer deux sortes de bas-reliefs; c'est-à-dire, le bas-relief doux & le bas-relief saillant; déterminer leurs usages, & prouver que l'un & l'autre doivent être egalement admis selon les circonstances.

Sur une table d'architecture, un panneau, une colonne, un vase, objets qui sont censés ne devoir point être percés, & qui n'admettent point de renfoncement; un bas-relief saillant à plusieurs plans, & dont les figures du premier seroient entiérement détachées du fond, feroit le plus mauvais effet, parce qu'il détruiroit l'accord de l'architecture; parce que les plans reculés de ce bas-relief supposeroient & feroient sentir un renfoncement où il n'y en doit point avoir; ils perceroient le bâtiment, au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief peu saillant, & de fort peu de plans: ouvrage difficile par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui résulte de l'architecture, à laquelle il doit être entiérement subordonné. On doit entendre sans qu'il soit besoin de le dire, que le *sujet* & le *style* doivent aussi concourir à l'union avec l'architecture. Je ne parle ici que de l'effet résultant des saillies.

Mais il y a des places où le bas relief saillant sera très-avantageusement employé, & où les plans & les saillies, loin de produire quelque désordre, ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces places sont ordinairement sur un autel, ou telle autre partie d'architecture que l'on supposera percée ou susceptible de renfoncement, & dont l'étendue fera suffisamment grande, puisque dans un grand espace, un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque distance. Ces places & cette étendue sont l'ouverture d'un théâtre où le sculpteur suppose tel enfoncement qu'il lui plaît, pour donner à la scene qu'il represente, toute l'action, le jeu & l'intérêt que le sujet exige de son art, en le soumettant toujours aux loix de la raison, du bon goût & de la précision. C'est aussi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aisément les rapports de la *sculpture* avec la peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puisent dans la nature, sont absolument les mêmes. Loin donc toute pratique subalterne qui, n'osant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barrière entre l'artiste & le génie. Ceux qui penseroient que ces sortes de bas-relief produiront du papillotage, ignoreroient les moyens du sculpteur intelligent pour l'éviter (1).

Parce que d'autres hommes, venus plusieurs siécles avant nous, n'auront tenté de faire que quelques pas dans cette carrière, nous n'oserions-en faire plus! Les sculpteurs anciens sont nos maîtres, sans doute, dans les parties de l'art où ils ont atteint la perfection; mais il faut convenir que, dans la partie pittoresque des bas-reliefs, nous devons peu d'égards à leur autorité. On peut déployer beaucoup d'érudition pour prouver que les bas-reliefs antiques sont une source précieuse où nous devons puiser le *costume des anciens*. Qui en a jamais douté? Mais cette question n'a aucun rapport avec l'intelligence pittoresque, ou si vous voulez *sculpturale*, dont il est seulement question ici.

Seroit-ce, parce qu'on a laissé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuserions à l'émulation de le perfectionner? Nous qui vraisemblablement avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens, pour l'intelligence du clair-obscur, de la magie de la couleur, de la grande machine, & des efforts de la composition, n'oserions-nous prendre le même essor dans la sculpture? Bernin, Le Gros, Algarde, Melchior Caffa, Angelo-Rossi, nous ont montré, qu'il appartient au goût & au génie, d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artistes modernes se sont affranchis avec succès

(1) M. Dandré Bardon a donné, en 1765, cinq ans après que ces Reflexions eurent paru pour la premiere fois, une excellente idee de ces bas-reliefs. Voyez son *Essai sur la Sculpture*, p. 48, 49 & 50. Mais ne lisez qu'avec precaution la page 54: l'enthousiasme patriotique l'a dictée. Il s'agit de l'etonnant Puget & de son bas-relief d'Alexandre visitant Diogene: ouvrage suprême dans plusieurs parties d'exécution, mais absolument faux dans l'intelligence du bas-relief: ce n'est que du papillotage. Respectons les erreurs sublimes, & tolérons aussi les erreurs honnêtes, sur-tout quand elles sont compensées. Lisez la succincte, mais juste description du bas-relief d'Algarde, dans l'ouvrage de M. Dandre, p. 55. (*Note de l'Auteur.*)

Nous avons cru devoir placer dans ce Dictionnaire les descriptions que Dandré Bardon a faites, avec beaucoup d'exactitude & d'un style pittoresque, des plus célebres bas-reliefs modernes. Voyez, à l'article SCULPTEURS, les vies de l'Algarde, de le Gros, du Puget, d'Angelo Rossi & de Guillaume Coustou. (*Note du Rédacteur.*)

d'une autorité qui n'est recevable qu'autant qu'elle est raisonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puisque je m'appuye sur des exemples qui ont un succès décidé. Après tout, si mon opinion sur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juste imitation des objets naturels, son utilité la rendroit nécessaire.

Je ne veux laisser aucune équivoque sur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainsi que dans les belles statues, la grande maniere dans chaque objet particulier, & la plus noble simplicité dans la composition. Mais quelque noble que soit cette composition, elle ne tend en aucune sorte à l'illusion d'un tableau; & le bas-relief y doit toujours prétendre, puisque cette illusion n'est autre chose que l'imitation des objets naturels.

Si le bas-relief est fort saillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier plan ne puissent s'accorder avec celles du fond. Le sculpteur saura mettre de l'harmonie entre les moindres saillies & les plus considerables : il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre cette harmonie, il faut l'exiger même, & ne point nous élever contre elle, parce que nous ne la trouvons pas dans certains bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumières monotones qui se répétent dans la plupart de ces ouvrages, n'est point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées, & une planche sur laquelle elles sont collées; & l'œil est revolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barriere insipide qui ne doit ses admirateurs qu'à son ancienneté?

Afin qu'on ne croie pas que je fabrique une chimère qui n'a de réalité que dans mon imagination, je prouverai que cette admiration mal entendue, a une existence plus réelle. Il y a plus d'un siécle qu'elle fut soutenue dans notre académie par un de ses recteurs (1). Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans seroient observés selon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit : « Cet ordre de bas-relief, quoiqu'au naturel, n'a aucun rapport » avec les bas-reliefs des sculpteurs anciens, » qui n'ont voulu faire aucune figure inutile ni » perdue par la distance éloignée d'où on les » doit voir; & c'est avec juste raison qu'ils y » ont tenu leurs figures, tant celles de devant » que celles de derrière, les plus grandes qu'ils » ont pu, afin de les faire paroitre & de bien » faire connoitre tout le sujet de l'histoire avec » peu de figures, de la distance dont elles doivent » être regardées ». Il conclut, après quelques autres observations, que « Les figures seront » peu différentes de leur hauteur, & presque » d'une même grandeur; qu'étant ainsi, il n'y » aura rien de perdu ». Ce sculpteur raisonnoit tout juste comme ces enfans qui ne savent danser que du côté de la cheminée, & qui sont fort sots quand il faut danser ailleurs. Exemple humiliant de l'aveugle routine (t).

D'habiles artistes cependant pourroient penser, qu'un bas-relief ne doit avoir d'autre pretention, que celle d'un dessin rehaussé d'un peu d'ombre pour y faire appercevoir quelques saillies, & l'idée de prétention à un tableau peut leur paroitre outrée. La raison qu'on en donneroit peut-être, seroit le peu de réussite qu'ont eue ces sortes de bas-reliefs, lorsque quelques-uns de nos sculpteurs les ont tentés. Mais auroit-on bien examiné si ce défaut vient de l'art ou de l'artiste? Le beau bas-relief d'Attila par l'Algarde, est-il dans ce cas? Les bas-reliefs des éleves qui concourent au prix, n'ont-ils pas le suffrage de l'académie, quand aux autres parties, ils savent réunir l'intelligence heureuse des plans variés avec sagesse, c'est-à-dire, autant que la *sculpture* doit le permettre, sans aller jusqu'à une prétendue liberté, qui choqueroit bien plus qu'elle ne feroit illusion? Car je n'approuve pas que l'artiste se livre à un beau rêve que les spectateurs ne pourroient pas faire avec lui.

Nous avons quelque part au vieux-louvre un grand bas-relief de marbre, fait par un de nos très-habiles sculpteurs. Le principal groupe, qui consiste en deux figures, est fort saillant,

(1) Conférence manuscrite du 9 Juillet 1673, sur l'ordre que le sculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs selon les antiques, par M. Anguier, Sculpteur. (*Note de l'Auteur.*)

(t) C'est vraisemblablement cette idée fausse d'un bas-relief, qui a fait dire à un voyageur François, en parlant de notre comédie de Paris : *quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une même ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre.* Voyage d'un François en Italie, Tom VIII, page 211. Pourquoi ne l'auroit-il pas dit! M. Mariette croyoit bien, lui, que les sculpteurs modernes qui ont observé des dégradations & des distributions de plans, ont mis figure sur figure, & ont formé des grouppes qui se développent toujours mal dans la *sculpture* en bas-relief, où il faut tâcher, dit-il, autant qu'il est possible, que les figures soient isolées. Il ajoute que *les anciens, mieux conseillés que les modernes, ne se sont presque jamais écartés de cette louable pratique.* (Traite des Pierres gravées, Tome I, page 83.)

Cependant à la page 40 du même volume, il blâme les peintres anciens de n'avoir *introduit dans leurs tableaux qu'un petit nombre de figures, presque toujours isolées, & disposées sur un même plan*, & loue les modernes d'être à cet égard, *fort au dessus des anciens.* Pourquoi donc refuse-t-il ici aux faiseurs de bas-reliefs *l'art enchanteur de la composition!* Le peintre a bien fait d'étendre la sphere de son art, le statuaire fait mal d'étendre la sphère du sien, est un raisonnement qu'on doit rougir d'avoir produit, sur-tout quand on enseigne. (*Note de l'Auteur.*)

sans harmonie, sans dégradation, & sans qu'il y ait aucun objet qui y conduise avec intelligence; on apperçoit seulement sur le fond, des figures presque invisibles. Ce bas-relief est l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, (*le Puget*) qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié, & qu'il ne sentoit pas Son exemple seroit donc assez mal choisi, si on vouloit s'en prevaloir pour blâmer la sorte do bas-reliefs dont je parle, puisqu'il lui est entiérement contraire. Ce seroit dire à-peu-près, il faut renoncer à faire des Odes, car celle de Boileau sur la prise de Namur n'a pas réussi.

Ce seroit mal défendre la cause des bas-reliefs antiques, si on disoit, que ce fond qui arrête si desagréablement la vue, est le corps d'air serein & dégagé de tout ce qui pourroit embarrasser les figures; puisqu'en peignant ou dessinant d'après un bas-relief, on a grand soin de tracer l'ombre qui borde les figures, & qui indique si bien qu'elles sont collées sur cette planche qu'on appelle fond, on ne pense donc pas que ce fond soit le corps d'air. Il est vrai que cette imitation ridicule est observée pour faire connoître que le dessin est fait d'après de la *sculpture*. Le sculpteur est donc seul blâmable d'avoir donné à son ouvrage un ridicule qui doit être représenté dans les copies, ou les imitations qui en sont faites.

Dans quelque place & de quelque saillie que soit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le sujet, la composition & les draperies soient analogues à son caractère. Ainsi, la mâle austerité de l'ordre Toscan n'admettra que des sujets & des compositions simples: les vêtemens en feront larges & de fort peu de plis; mais le corinthien & le composite demandent de l'étendue dans les compositions, du jeu & de la légéreté dans les étoffes

De ces idées generales je passe à quelques observations particulieres.

La régle de composition & d'effet étant la même pour le bas relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéressant de la scene, & seront disposés de manière à recevoir une masse suffisante de lumiere, qui attire, fixe & repose sur eux la vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la composition. Cette lumière centrale ne sera interrompue par aucun detail d'ombres maigres & dures, qui n'y produiroient que des taches, & détruiroient l'accord. De petits filets de lumière qui se trouveroient dans de grandes masses d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de racourci sur les plans de devant; principalement, si les extrêmités de ces racourcis sortoient en avant, ils n'occasionneroient que des maigreurs insupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties seroient hors de vraisemblance, & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainsi, pour ne point choquer la vue, les membres detachés doivent, autant qu'il sera possible, gagner les fonds. Placés de cette maniere, il en résultera un autre avantage: ces parties se soutiendront dans leur propre masse, en observant cependant que lorsqu'elles sont détachées, elles ne soient pas trop adhérentes au fond? ce qui occasionneroit une disproportion dans les figures, & une fausseté dans les plans.

Que les figures du second plan, ni aucune de leurs parties, ne soient aussi saillantes ni d'une touche aussi ferme, que celles du premier; ainsi des autres plans selon leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fussent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme de fautes d'intelligence contraires à la degradation que la distance, l'air & notre œil, mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature, à mesure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indécises: observation d'autant plus essentielle, que dans un bas-relief, les distances des figures ne sont rien moins que reelles. Celles qu'on suppose d'une toise ou deux plus reculées que les autres, ne le sont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'est donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée selon les regles de la perspective, que le sculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que presente la nature. C'est aussi le seul moyen de produire cet accord que la *sculpture* ne peut trouver & ne doit chercher, que dans la couleur unique de la matière.

Il faut sur-tout éviter, qu'autour de chaque figure il règne un petit bord d'ombre egalement découpée, qui en ôtant l'illusion de leurs saillies & de leur éloignement respectif, leur donneroit encore l'air de figures applaties les unes sur les autres, & enfin collées sur une planche. On évite ce defaut en donnant une sorte de tournant aux bords des figures, & suffisamment de saillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure sur une autre, y paroisse portée naturellement, c'est-à-dire, que ces figures soient sur des plans assez proches pour être ombrées l'une par l'autre, comme si elles étoient naturelles. Cependant il faut observer, que les plans des figures principales, sur tout de celles qui doivent agir, ne soient point confus, mais qu'ils soient assez distincts & suffisamment espacés, pour que les figures puissent aisément se mouvoir. Lorsque, par son plan avancé, une figure doit paroître isolée & detachée des autres, sans l'être réellement, on oppose une ombre derrière le côté de sa lumière, & s'il se peut, un clair derrière son ombre: moyen heureux, que présente la nature au sculpteur comme

au peintre, pour donner le mouvement & la distance aux objets.

Si le bas-relief est de marbre, les rapports avec un tableau y seront d'autant plus sensibles, que le sculpteur aura varié les travaux des différens objets. Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une sorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie sur l'autre, donnent de la légèreté aux étoffes, & répandent l'harmonie sur la composition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fussent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choisisse un tableau du Poussin ou de le Sueur, & qu'un habile sculpteur en fasse un modèle : on verra si l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces maîtres ont d'autant plus rapproché la sculpture de la peinture, qu'ils ont fait leurs sites toujours vrais, toujours raisonnés. Leurs figures sont, en général, à peu de distance les unes des autres, & sur des plans très-justes : loi rigoureuse, qu'on doit observer avec la plus scrupuleuse attention dans un bas-relief. Enfin, je le répète, cette partie de la *sculpture* est la preuve la moins équivoque de l'analogie qui est entre elle & la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce seroit dégrader la *sculpture*, & la restreindre uniquement aux statues (1); tandis que la nature lui offre, comme à la peinture, des tableaux. Ceux des lecteurs à qui cette dénomination ne seroit pas familière, pourroient consulter Vasari & d'autres écrivains Italiens ; ils verroient qu'un bas-relief est nommé *quadro*, terme qui, ainsi que *tavola*, signifie *tableau*. Les Italiens disent depuis plus de 300 ans, *un quadro di basso rilievo*, *un tableau de bas-relief*. Ne méritons pas le reproche de rétrécir, d'appauvrir un art que nos maîtres nous ont transmis avec l'idée de son étendue, & disons, sans entrer dans plus de détails, qu'à la couleur près, un bas-relief saillant, est, *en sculpture*, un tableau difficile. Mais quelle que soit sa difficulté & même sa réussite, je ne pretens pas dire qu'il fasse la même illusion que la peinture ; je suis seulement, & intimement persuadé, qu'il doit emprunter d'elle, ou plutôt de la nature, tous les moyens qui lui sont favorables, & qui peuvent l'aider à jetter le plus d'intérêt possible dans sa composition. C'est souvent en ne s'expliquant pas assez, qu'on pourroit, contre son intention, donner lieu à la méprise & à des imputations qu'on n'auroit pas méritées.

DRAPERIES.

Il me reste à examiner une partie de la *sculpture* sur laquelle les artistes ne sont peut être pas bien d'accord ; partie aussi intéressante qu'elle est difficile : c'est l'art de draper.

Je suppose qu'un statuaire épris de la simplicité des belles draperies antiques, & révolté contre quelques bizarreries ingénieuses du Bernin, adopte uniquement le style des plis antiques ; & qu'un autre statuaire, voyant tous les genres dans la nature, se croie permis, comme son imitateur, de les représenter tous : Il semble que ces deux systèmes, qui paroissent s'exclure, peuvent être également avantageux à la *sculpture*, & que ce seroit lui préjudicier, si l'un prévaloit sur l'autre. N'en seroit il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on appauvriroit, en en retranchant des mots qui seroient les seuls signes représentatifs de certaines idées ? Si l'on ôtoit à la *sculpture* des moyens d'imitation, ne l'appauvriroit-on pas aussi ? Il ne s'agit donc que de proscrire ce qui seroit ou froid, ou pesant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées, sont d'un très-bon usage dans la *sculpture*, où étant employées sans affectation, sans maigreur, selon le sujet & l'à-propos, elles laissent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus sensibles, moins embarrassées, & conséquemment plus intéressantes.

Les sculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud, drapoient avec des étoffes si fines, qu'elles paroissoient mouillées, & quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de se vêtir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux à ces objets, & formoient leur goût. Le vêtement des femmes de l'isle de Cos étoit une gaze si transparente, que le nud se voyoit à travers ; & les sculpteurs de la Grèce se régloient sur ce vêtement pour faire leurs draperies (1). Mais comme

(1) M. Dandré Bardon, dans une petite note, p. 3, *Essai sur la Sculpture*, dit : *Ce terme* (*statuaire*), *loin de rétrécir l'idée que l'on donne des sculpteurs, ne sert qu'à lui prêter une plus grande étendue*. Comme la raison de cette étendue, fondée sur le mot *statuaire*, n'est pas rapportée, je ne puis la deviner. Ainsi je suis obligé de croire, jusqu'à ce jour, que le nom de *statuaire* venant de *stare*, être debout, s'arrêter, désigne celui qui fait une figure qui a l'air de s'arrêter où elle est. Je laisse au lecteur à juger, si l'artiste qui représente un sujet en mouvement, quelquefois même en mouvement très-rapide, une machine, en un mot, qui paroît agissante, ne pourroit pas dire que le nom de *statuaire*, loin de prêter à son talent l'idée *d'une plus grande étendue*, ne fait qu'en rétrécir l'idée. Mais ne chicanons point sur les mots ; disons *sculpteur* ou *statuaire*, & mettons du mouvement où il en faut.

Pline entend par *statuarius*, l'artiste qui fait des figures de métal fondu ; & par *sculptor*, celui qui en fait de marbre avec le ciseau. Nous n'observons pas cette distinction, parce qu'il faudroit changer de nom à chaque ouvrage de l'une ou l'autre de ces deux matières quand nous les employons. (*Note de l'Auteur.*)

(1) Winckelmann assure qu'il s'est conservé autour de

la *ſculpture* a toute la nature pour objet d'imitation, & que la nature a des beautés de plus d'une eſpèce, pourquoi un ſculpteur s'aſſerviroit-il à une ſeule manière de draper, employée ſelon les temps, les climats & les circonſtances?

Les grands ſculpteurs modernes, tels que François Quenoi, Puget, Algarde, Ruſconi, Le Gros, Angelo-Rolli, Sarrazin, & Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière, produiſent dans la ſculpture. Les anciens ſculpteurs le font voir auſſi, mais rarement : enſorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût excluſif des petites draperies antiques, par des drapeſies larges du même tems, comme celle du Zénon au Capitole, celle de la petite Flore du même palais, dont les plis ſont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes; celle du Sardanapale, au *Muſæum* Clémentin, & celle de Marius, à la *Villa Negroni*.

Dans les obſervations que l'on pourroit faire ſur les draperies des anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en eſt quelquefois ſans goût, ſans intelligence & ſans vérité, l'ordre & le choix en ſont preſque toujours ſavans, & propres à donner les plus ſublimes leçons. On voit dans la belle copie d'après l'antique, faite par Le Gros, aux Tuileries, l'effet que produiſent les draperies antiques, lorſqu'elles ſont traitées dans le vrai de la nature. Tous les artiſtes qui ont vu l'original de cette figure, ſavent juſqu'à quel point ſon exécution eſt inférieure à la copie; mais entre les mains d'un grand ſtatuaire, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens, montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures ſont des Nymphes, & cette ſorte de draperie leur convient.

Oſons avouer que les anciens ont ſouvent négligé l'étude de cette partie; mais ils perdent peu de choſe en comparaiſon de ce qu'ils nous ont laiſſé à admirer. Aucun ſculpteur ne doit ignorer aujourd'hui, que le ciſeau réuſſit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes. Quelles qu'elles ſoient, obſervons que l'eſpace & la quantité des plis ne ſoient pas égaux; que leur ſaillie & leur profondeur, qui produiſent les ombres, ſoient harmonieuſement variées : ſans quoi l'œil ſera fatigué d'une monotonie, telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille* de Niobé, où les plis, ſans intelligence dans la diſtribution, ſans vérité dans l'exécution, ſont aſſez ſemblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces inſipidement arrangées. L'harmonie eſt auſſi néceſſaire dans la *ſculpture*, que dans la muſique : les yeux ne ſont pas plus indulgens que les oreilles (1).

Que les plans de chaque pli ſoient donc diſpoſés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui en ſe découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs; & ſemblable aux figures Gothiques, ne préſenteroit que des détails déſunis : défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un bon ouvrage.

Mais il faut proſcrire les draperies voltigeantes; elles interrompent l'union, diviſent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal : excepté pourtant les ſujets & les actions où elles doivent être néceſſairement agitées, comme la chûte d'Icare, Apollon pourſuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légereté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief, elles s'emploient auſſi avec ſuccès pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes, & ſervir utilement à l'agencement d'une compoſition. Mais ſi elles ſont traverſées en ſens contraire par une multitude de caſſures, comme on en voit dans quelques ouvrages de Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruiſent abſolument le repos & l'accord.

Si ces principes ſont fondés ſur le goût & ſur la nature, il en réſulte qu'un ſculpteur en les ſuivant, pourroit s'éloigner de quelque ſyſtême particulier. Mais que lui importe? Il doit ſavoir que dans les arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques eſt propre à donner les plus ſublimes leçons. Il faut donc, pour ſe former le goût de draper dans les meilleurs principes, conſulter les draperies antiques, telles qu'elles ſont exécutées, préférablement à certaines draperies modernes, plus larges & moins froides en général. Cette étude doit être même regardée comme auſſi néceſſaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, ſont ap-

ſtatues antiques de femmes vêtues d'étoffes de laine, que de ſtatues ajuſtées de draperies légeres, & qu'on y reconnoit aiſément le drap à l'ampleur & à la rupture de ſes plis. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Vitruve nous conte fort ſérieuſement, que les canelures furent ajoutées aux colonnes, pour imiter les plis des robes que portoient les dames : *Truncoque toto ſtrias, uti ſtolarum rugas, matronali more dimiſerunt*, l. 4, c. 1. Les ſtatuaires l'ont bien rendu aux architectes, quand ils ont fait leurs plis ſemblables aux canelures des colonnes. (*Note de l'Auteur.*)

plicables à tous les styles; & la nature, qui ne perd jamais ses droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuses au sculpteur qui aura pris dans l'antique un préservatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit aussi, que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cause de leur goût de draperies serrées. Il ne faut donc pas s'étonner si les draperies larges n'auroient pas toujours réussi à leurs yeux. C'est par la même raison qu'on en voit peu dans leur peinture. La noce Aldobrandine, peinture ancienne, est composée & drapée precisément comme les statues & les bas-reliefs du même tems.

Nous avons un sujet de Coriolan, gravé d'après une peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures sont très-symmétriquement arrangées; l'ordre & le goût des plis y sont traités comme dans les statues antiques.

Les peintures & les sculptures trouvées à Herculanum, sont d'un même style.

Si l'on avoit encore des doutes sur la réussite des draperies larges, on pourroit voir, pour se rassurer, les figures de Le Gros, de Rusconi, d'Angelo-Rossi, qui sont à Rome dans Saint-Jean de Latran; le Saint-André de François Flamand, dans Saint-Pierre, la Sainte-Thérese du Bernin, dont l'habillement de carmelite paroîtroit se refuser à l'effet & au jeu d'une draperie qui annonce les mouvemens divers du corps humain. en un mot, tant d'autres figures, dont les draperies larges sont unanimement admirees. Si ces sculpteurs avoient servilement imité les anciens, & qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés? « Ce qui » est aujourd'hui fort ancien, fut autrefois » nouveau, pouvoient-ils dire avec Tacite, & » ce que nous faisons sans exemple, servira » d'exemple ». Annal I. 11. c. 24.

(Article de M. Falconet. Recteur de l'Académie Royale de peintu. e & sculpture de Paris, honoraire de l'Académie Impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.)

Sculpture. Le plus grand nombre des principes établis dans l'article precédent est incontestable & consacré; mais on y trouve aussi quelques opinions qui partagent les artistes & les juges de l'art, & nous croyons ne pouvoir refuser, dans ce dictionnaire, une place à ceux qui soutiennent des opinions contraires. Nous sommes même obligés à cette impartialité, parce qu'un dictionnaire de l'art, doit offrir des alimens & des principes divers à ceux de jeunes artistes que leur goût & leurs dispositions naturelles entraînent à des manières différentes d'envisager cet art & de l'exercer. C'est une carrière où plusieurs sentiers, affectant une direction différente, aboutissent à la gloire. Après avoir entendu, sur la *sculpture*, un sculpteur célèbre qui veut faire partager à son art quelques uns des avantages qui semblent réservés à la peinture, écoutons, sur le même art, un célebre peintre qui veut que la *sculpture* se renferme dans les qualités qu'il croit lui être seules accordées. Ainsi les jeunes sculpteurs que la nature appelle à suivre principalement le goût austère des anciens, & ceux qu'elle destine à se livrer principalement au goût pittoresque des modernes, suivront avec d'autant plus d'ardeur & de securité leur penchant, qu'ils reconnaîtront que de respectables autorités leur sont favorables, & l'art ne perdra pas des sujets dont un goût exclusif rendroit à les priver. S'il falloit cependant alligner un rang à ces deux styles, sans doute le style austère, dont les Grecs nous ont transmis de si beaux exemples, devroit obtenir la première place: mais il ne faut pas oublier que ce style devient froid, s'il n'est pas accompagné de la haute beauté, de la grande perfection..

Mon dessein, dit M. Reynolds dans son dixième discours, dont nous allons transcrire la plus grande partie; mon dessein est de faire aujourd'hui quelques reflexions sur la *sculpture*, & de considérer en quoi & comment les principes de cet art le rapprochent ou different de ceux de la peinture; ce qu'il est en son pouvoir d'exécuter, & ce qu'il tâcheroit en vain d'entreprendre, afin que l'on sache d'une manière claire & distincte quel doit être le grand but des travaux du sculpteur.

La *sculpture* est un art beaucoup plus uniforme que la peinture; il y a même une infinité d'objets pour lesquels il ne peut-être employé d'une manière convenable & capable de produire de bons effets.

L'objet de la *sculpture* peut-être exprimé en deux mots, la forme & le caractère, & ces qualités ne peuvent être rendues que dans un seul style, (1) tandis que les ressources de la peinture, plus variees & plus étendues, permettront par conséquent d'employer une plus grande diversité de manières. Les écoles Romaine, Lombarde, Florentine, Vénitienne, Françoise, & Flamande, tendent toutes au même but par des moyens différens.

---

(1) Ce n'est pas qu'en effet chaque sculpteur n'ait son style particulier; mais qui doit rentrer dans le genre qu'on nomme grand, severe, noble, pur. Des ouvrages de sculpture, traités dans le style de Michel-Ange de Caravage, de Jordaens, de Rembrandt & même de Luca Giordano, ne feroient aucun plaisir, parce que la sculpture ne representant que les formes, & ne les relevant pas du charme de la couleur, perd tout son merite, quand elle offre des formes qui n'ont point de beauté. *(Note du Redacteur.)*

Mais la *sculpture*, réduite à un seul style, ne peut avoir de rapport qu'avec un des styles de la peinture, & ce style est le plus noble dont la peinture puisse se glorifier. Le rapport de la *sculpture* avec la peinture, considérée seulement dans le style noble, est si intime, qu'on peut dire que les deux arts ont à-peu-près la même manière d'opérer sur des materiaux differens.

Des sculpteurs du siècle dernier sont tombés dans plusieurs erreurs, faute de n'avoir pas considéré suffisamment cette distinction des différens styles de la peinture (1).

Il est permis aux sculpteurs d'imiter le grand style de la peinture, ou d'y puiser du moins des idées pour le perfectionement de leur art, mais ils ne peuvent en agir de même avec le style d'ornement ou d'apparat. Lorsqu'ils cherchent à imiter les effets pittoresques, les contrastes, ou les beautés de détail de quelque espèce que ce soit, dont on peut faire usage avec succès dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent, sans doute, améliorer leur art par cette imitation, & en étendre les limites; mais ils ne font en effet que détruire son caractère essentiel, en se proposant un objet auquel en effet cet art ne peut atteindre, & qui est d'ailleurs fort au dessous de celui dans lequel il doit se renfermer.

La perfection de chaque art consiste à remplir son but. On doit s'opposer hardiment à toute innovation contraire à la grandeur des idées qu'un art est capable de faire naître; à toute innovation qui tend à se proposer dans la nature pour objet d'imitation ce qu'on ne peut que faussement imiter, & qui favorise la petite ambition de produire des effets pittoresques & des illusions auxquels les moyens de l'art lui refusent de parvenir.

Si l'on veut que ce soit dans le talent de tromper les yeux que consiste la perfection de la *sculpture*, il faut donc, sans aucun autre examen, pour favoriser cette absurde prétention, procurer à cet art la ressource barbare de la couleur : en effet, elle contribuera plus efficacement à rendre l'illusion complette, que tous les artifices qu'on a imaginés jusqu'ici, & qu'on a tâché d'autoriser sous prétexte de donner plus de vérité aux productions de l'art. Mais comme la méthode de colorier les ouvrages de *sculpture* est généralement rejettee, toute pratique, contre laquelle on peut faire la même objection, celle d'être étrangère au but de cet art, doit l'être également.

(1) Entre ces sculpteurs est le Bernin qui, suivant M. Reynolds, n'a pas bien compris que la peinture, même dans le genre de l'histoire, a deux styles : l'un qu'on peut appeller le *style sévère*, & l'autre le *style pittoresque* ou *d'apparat*, & que le premier convient seul à la *sculpture*. (*Note du Rédacteur.*)

Si le but de la *sculpture* étoit de procurer du plaisir à l'ignorance, & d'amuser uniquement le sens de la vue, la Venus de Medicis, gagneroit beaucoup sans doute à être coloriée : mais la *sculpture* a son caractere qui lui est propre, caractère grave & austère, qui l'oblige à produire un charme different. On pourroit ajouter même que son caractère est d'un genre plus élevé, puisqu'il consiste dans l'imitation de la beauté parfaite. Le charme qu'elle produit est un plaisir vraiment intellectuel, & il se trouve, à beaucoup d'egards, incompatible avec le plaisir qui tient uniquement aux sens, & que procure aux esprits ignorans & superficiels le spectacle des formes qui n'ont que de l'élégance, sans avoir de la beauté.

Il est permis au sculpteur de mettre hardiment en œuvre tous les moyens que lui fournit son art pour produire la sorte d'illusion qui lui est accordée (2) : mais il ne lui est pas permis d'altérer par cette pratique les parties plus sublimes auxquelles il doit s'attacher. Il faudra qu'il convienne, malgré lui, que depuis longtemps, les limites de son art sont fixées, & que ce seroit envain qu'il oseroit se flatter d'atteindre à une plus haute perfection que celle qu'on admire dans les chefs-d'œuvre qui nous restent de l'antiquité.

L'imitation est le moyen, & non le but de l'art : le sculpteur s'en sert comme d'un idiôme par lequel il fait comprendre ses idées à l'esprit du spectateur. La poesie & l'eloquence de tout genre employent des figures; mais leur but n'est pas d'employer ces figures, c'est de signifier par elles les idées qu'ils veulent faire comprendre. De même le sculpteur employe la représentation de la chose même, comme un moyen d'atteindre à un but plus élevé, celui de monter la beauté parfaite.

On pourroit même être tenté de croire que les formes qu'il employe, avec quelqu'exactitude, quelque précision, quelque beauté qu'il les exécute, ne doivent être estimées que relativement à une plus noble fin, celle de signifier & de rendre, par l'attitude des figures, le sentiment, le caractère intérieur, & les passions des personnages qu'il représente. Mais l'expérience nous apprend que la beauté seule des formes, sans le concours d'aucune autre qualité, constitue par elle-même un grand ouvrage,

(2) L'illusion accordée à la *sculpture* ne va pas jusqu'à faire prendre une statue pour la nature elle-même, ni à imiter avec une matiere qui n'a qu'une seule couleur, la nature colorée. L'illusion dont il faut qu'elle se contente, est de montrer des formes qui ressemblent aux formes les plus belles de la nature, de represemter des expressions qui imitent la verité, de donner au marbre l'apparence de la mollesse des chairs, de la fermeté des tendons, &c. (*Note du Rédacteur.*)

vrage, & qu'elle exige, à juſte titre, notre eſtime & notre admiration.

On peut produire comme une preuve de la grande valeur que nous attachons à la beauté des formes, la plupart des ouvrages de peinture & de *ſculpture* de Michel-Ange, & un nombre conſidérable de ſtatues antiques, qui jouiſſent d'une admiration juſtement méritée, quoique d'ailleurs elles n'offrent pas un caractère bien déterminé ni une fort grande expreſſion.

Mais pour prouver plus fortement encore que la beauté ſeule des formes ſuffit pour frapper l'eſprit, j'obſerverai qu'il n'y a jamais eu de véritable artiſte qui ait porté les yeux ſur le torſe ſans éprouver le feu de l'enthouſiaſme, comme à la lecture de la plus ſublime pièce de poéſie : A quoi cela peut-il être attribué? Quel charme ſecret y a-t-il dans ce fragment antique, & qui peut produire un tel effet, ſi ce n'eſt la perfection des formes idéales? Un eſprit accoutumé à la contemplation de la beauté, apperçoit dans ce tronc mutilé & dégradé *disjecti membra poetæ*, les veſtiges du plus ſublime génie, les reſtes d'un ouvrage que les ſiècles futurs ne pourront jamais aſſez admirer.

On dira, peut-être, que ce plaiſir n'eſt réſervé qu'à ceux qui ont paſſé toute leur vie dans l'étude & la contemplation de cet art. Je répondrai d'abord que toutes les perſonnes qui ne ſont pas entièrement ignorantes dans les arts qui dépendent du deſſin, pourroient également éprouver les effets de ce morceau, ſi elles vouloient dépouiller toute idée d'y trouver aucune illuſion, & n'y chercher que ce qui s'y trouve véritablement, une repréſentation partielle de la nature. J'ajouterai que, quoiqu'on en puiſſe dire, les perſonnes ignorantes en muſique ne ſentent pas toujours l'effet des plus beaux ouvrages de cet art, & qu'il faut une longue étude pour appercevoir le but des différentes combinaiſons des élémens qu'il emploie.

La *ſculpture* eſt un art borné en comparaiſon de quelques autres arts; mais il a néanmoins ſes difficultés, &, dans les limites qui lui ſont propres, il a des combinaiſons nombreuſes & très-variées.

L'eſſence de la *ſculpture* conſiſte dans la correction. Quand à la correction des formes, ſe trouvent joints le charme de la grace, la nobleſſe du caractère, & la vérité de l'expreſſion, comme dans l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Moyſe de Michel-Ange, & pluſieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli ſon but.

Il eſt difficile de determiner par la théorie ce que c'eſt que la grace, & comment on peut l'acquérir ou s'en former une idée; mais *cauſa latet, res eſt notiſſima*: on en apperçoit continuellement l'effet, ſans ſe livrer à des recherches penibles; & quoique la grace puiſſe ſe trouver quelquefois unie à l'incorrection, on ne peut jamais prononcer qu'elle en ſoit une conſéquence.

Je ſais qu'on a ſouvent cité le Corrège & le Parmeſan pour prouver que la grace eſt, chez eux du moins, une ſuite de l'incorrection : mais la moindre attention doit ſuffire à convaincre que l'incorrection de quelques parties que l'on remarque dans les ouvrages de ces deux maîtres, loin de faire naître la grace, ſert plutôt à la détruire.

Une Vierge du Parmeſan que l'on voit avec l'enfant endormi & un charmant grouppe d'anges, dans le palais Pitti, eſt rempli de grace : mais cette grace ſeroit encore plus parfaite & plus belle ſi le peintre, au lieu d'avoir fait le cou, les doigts & les autres parties trop longues, & incorrectes, leur avoit donné leurs juſtes proportions.

Mais pour nous renfermer dans des ouvrages de *ſculpture*, on a dit que l'élégance de l'Apollon dépend d'un certain dégré d'incorrection; que la tête ne ſe trouve pas placée entre les épaules, & que la moitié inférieure de la ſtatue eſt plus longue que ne le permet l'exacte proportion.

Je puis répondre que la première de ces aſſertions critiques n'eſt pas vraie d'après l'autorité d'un fort habile ſculpteur de cette académie (*l'académie royale de Londres*) qui a copié cette ſtatue, & qui, par conſéquent, l'a examinée & meſurée avec beaucoup de ſoin.

Pour réfuter la ſeconde aſſertion, il faut ſe rappeller qu'Apollon eſt repréſenté ici comme exerçant une de ſes qualités particulières, la vélocité, & que, par conſéquent, l'artiſte lui a donné les proportions les plus propres à faire naître l'idée de ce caractère. Il n'y a donc pas plus d'incorrection dans ces formes ſveltes, qu'il n'y en a dans les muſcles fortement prononcés de l'Hercule, qui ſervent à lui donner le caractère de la vigueur.

La ſuppoſition qu'on peut produire la grace par la difformité, eſt un poiſon pour l'eſprit du jeune artiſte, & peut le porter à négliger ce qui eſt eſſentiel à ſon art, la correction du deſſin, pour s'attacher à un phantôme qui n'a d'exiſtence que dans l'imagination déréglée de ceux qui prétendent trouver par tout de l'idéal & du ſur humain.

Je ne puis quitter la ſtatue d'Apollon ſans vous communiquer une réflexion qu'elle m'a ſuggérée. On ſuppoſe que ce dieu eſt repréſenté au moment qu'il vient de décocher une flèche contre le ſerpent Python, & que la tête, un peu tournée vers l'épaule droite, indique qu'il eſt attentif à l'effet qu'elle produit. Ce que je veux remarquer ici, c'eſt la différence qu'on obſerve entre cette intention du dieu & celle

du Discobule qui attend aussi l'effet de son disque.

L'air gracieux, négligé, quoiqu'animé de l'un, & l'empressement d'un homme vulgaire que montre l'autre, nous prouvent d'une maniere évidente avec quelle attention judicieuse, & avec quelle finesse d'esprit, les anciens statuaires savoient indiquer le véritable caractère de leurs statues. Les deux artistes dont il s'agit ici ont été également fidèles à la nature, & également admirables dans leur genre.

Il faut remarquer que, quoique les mots *grace*, *caractère*, *expression* aient différens sens & différentes significations, lorsqu'on les applique aux ouvrages de peinture, ils servent indistinctement à exprimer la même chose quand on parle de la *sculpture* (1). L'obscurité qu'offre le sens de ces mots doit être attribuée aux effets peu déterminés de l'art même: car ces qualités sont plutôt exprimées en sculpture par les formes & par l'attitude que par les traits; & ne peuvent par conséquent être rendues que d'une maniere fort générale.

Quoiqu'il y ait peut-être plus d'expression dans le grouppe du Laocoon & de ses deux fils, que dans toute autre statue antique, ce n'est cependant que l'expression générale de la douleur, & cette affection est plutôt exprimée par le gonflement extraordinaire des muscles & les convulsions du corps, que par les traits de la physionomie.

On a observé, dans un ouvrage publié il y a quelque temps, que si l'ame du pere eût été plus occupée du malheur de ses enfans que de sa propre douleur, il en auroit résulté un intérêt beaucoup plus vif pour le spectateur.

Quoique cette réflexion ait été faite par un écrivain dont l'opinion est de la plus grande autorité dans tout ce qui tient aux arts, il n'est cependant guere possible d'imaginer qu'une nuance aussi fine & aussi délicate soit du ressort de la *sculpture*. Il est même à croire que l'artiste qui oseroit entreprendre d'exprimer une pareille affection de l'ame courroit grand risque de l'affoiblir, & qui plus est de la rendre tout-à-fait inintelligible pour le spectateur.

Comme l'attitude générale d'une statue se présente aux yeux d'une manière bien plus frappante que les traits du visage, c'est dans cette habitude qu'on doit principalement chercher l'expression: *patuit in corpore vultus*. La tête est une si petite partie, relativement à l'effet de toute la figure en général, que les anciens sculpteurs ont quelquefois négligé de donner aux traits de la physionomie aucune expression, pas même l'expression générale de la passion qu'ils représentent. On en voit un exemple frappant dans le grouppe des Lutteurs, qui, se trouvant engagés dans un combat fort animé, conservent néanmoins sur le visage la plus grande sérénité possible (2). On ne recommande pas cela comme un exemple à suivre, car il n'y a aucune raison de ne pas faire accorder l'air du visage avec l'attitude & l'expression de la figure: mais de ce que ce défaut étoit fréquent dans les ouvrages de *sculpture* antique, on peut conclure qu'il provenoit de l'habitude qu'avoient les artistes de négliger ce qu'ils regardoient comme moins important.

Quoique la peinture & la *sculpture* soient, ainsi que plusieurs autres arts, fondés sur les mêmes principes, il semble cependant qu'il n'y a aucun rapport dans ce qu'on peut appeller les principes secondaires de ces arts. La différence des matieres sur lesquelles ils exercent leur pouvoir doivent nécessairement occasionner une différence relative à la pratique qui leur est propre.

Il est un grand nombre de beautés de détail que le peintre saisit aisément & qui sont hors de la portée du sculpteur. On ose même ajouter que dans le cas où il pourroit en faire usage, ces sortes de beautés, qui ne lui sont pas propres, n'ajouteroient aucun prix, aucun mérite à ses productions.

Parmi les différens essais infructueux que les sculpteurs modernes ont faits pour le perfectionnement de leur art, on peut regarder comme les principaux ceux qui suivent.

La pratique de detacher les draperies des figures, pour les faire paroître volantes.

Les différens plans donnés au même bas relief.

La prétention de presenter les effets de la perspective.

L'adoption du costume moderne, qui, en *sculpture*, fait le plus mauvais effet.

La folie de chercher à faire jouer & voltiger la pierre en l'air est si visible, qu'elle porte avec elle sa condamnation. Cependant il paroît

(1) Je crois que M. Reynolds se trompe ici, & que ces expressions ont un sens bien distinct, même quand on parle d'ouvrages de sculpture. On célebre le caractère des statues de Michel-Ange; mais on trouve qu'elles manquent de grace. On admire la grace de la Vénus, celle de l'Apollon, & de plusieurs autres ouvrages antiques. On loue l'expression du Milon du Puget, on trouve de la grace dans son Andromede. Enfin, quoiqu'on dise M. Reynolds, on admire non seulement l'expression corporelle, mais encore celle de la tête, dans la figure antique du Laocoon. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Ce qui pourroit excuser l'auteur de cet ouvrage antique, c'est que, de la manière que ses lutteurs sont grouppés & penchés vers la terre, les visages sont des parties peu apparentes dans tout l'ensemble. Or on sait que les anciens avoient pour principe de s'attacher au plus utile, & de négliger ce qui l'étoit moins. Dans la composition de ce morceau, les têtes n'étant que des parties peu apparentes, sont par conséquent peu utiles à l'effet de tout l'ouvrage, au-lieu que la tête est ordinairement la partie sur laquelle s'attachent d'abord les yeux, & par conséquent la plus importante de toutes. (*Note du Rédacteur.*)

qu'elle a été l'objet de l'ambition de plusieurs sculpteurs modernes, & particuliérement du Bernin, qui avoit tellement pris à cœur de surmonter cette difficulté, qu'il n'a cessé de faire des essais pour y parvenir, quoiqu'il risquât toujours de dégrader ainsi les plus belles parties de l'art. Comme ce statuaire tient un des premiers rangs entre les modernes, il est du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que pourroit produire une si puissante autorité.

Le premier ouvrage célèbre qu'il exécuta dans sa jeunesse, le groupe d'Apollon & Daphné, fit espérer qu'il disputeroit un jour la palme aux meilleurs artistes de l'antiquité : mais il s'écarta bientôt de la bonne route. Quoique tous ses ouvrages offrent des parties qui le distinguent de la foule des artistes ordinaires, il paroit néanmoins, par ses dernières productions, qu'il s'étoit égaré. Au lieu de continuer l'étude de la beauté idéale qu'il avoit commencée avec tant de succès, il se livra à la folle recherche des nouveautés; &, entreprenant d'exécuter ce qui n'est pas au pouvoir de l'art, il s'obstina à vaincre & à maîtriser la dureté & la fierté du marbre. Quand même il feroit parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qu'il affectoit, le mauvais effet & la confusion qui résultent de ce qu'elles se trouvent ainsi détachées de la figure à laquelle elles appartiennent, auroient dû suffire pour le détacher de cette méthode.

Je ne crois pas qu'il y ait dans notre académie d'autre ouvrage du Bernin, que le plâtre de la tête de son Neptune : mais ce morceau suffit pour nous donner un exemple de l'ineptie qu'il y a de vouloir représenter en sculpture, les effets du vent par les moyens qu'il a choisis. Les boucles de cheveux de cette tête voltigent en tous sens, ensorte que l'on ne peut, du premier coup-d'œil, reconnoître quel est l'objet que l'on voit, ni démêler le visage entre toutes ces boucles volantes, parce que tout étant de la même couleur & de la même solidité, tout se détache avec la même force.

Cette même confusion embarrassante qui résulte ici des cheveux, est également produite par les draperies volantes, puisque l'œil doit, par la même raison, les confondre inévitablement avec les formes principales de la figure, si même ces masses de pierre, qui ont la prétention d'imiter des draperies, ne l'empêchent pas absolument de démêler les formes, jusqu'à ce qu'il soit à portée d'examiner l'ouvrage en détail, & de séparer, avec une sorte d'effort, tout ce qui y est confondu.

Il est une règle générale, également vraie dans les deux arts; c'est que, du premier coup-d'œil, on doit discerner, d'une manière claire & distincte, & sans le moindre embarras, les formes & l'attitude d'une figure. C'est à quoi le peintre parvient aisément, en éteignant certaines parties du fond, ou en les tenant assez obscures, pour les empêcher de se mêler avec les parties principales, & par conséquent de leur nuire.

Le sculpteur n'a d'autre moyen d'empêcher cette confusion, que d'attacher immédiatement à la figure, les draperies des grandes parties, de manière que les plis, en suivant l'ordre de ces parties, les accusent nettement, & laissent appercevoir la forme & l'attitude du nud qu'elles couvrent.

Quoique la draperie de l'Apollon forme une grande masse, & se trouve séparée de la figure, elle ne contrarie point ce que nous venons d'établir. Cette draperie est totalement isolée de la figure, & la régularité, la simplicité de sa forme ne permettent en aucune manière de la confondre avec la figure. Elle n'en fait pas plus partie, que ne le font un cippe, un tronc d'arbre, ou de semblables objets que l'on voit souvent joints aux statues.

Le principal objet de ces accessoires est de renforcer la statue & de la préserver des accidens. On croit assez généralement que le manteau qui tombe du bras de l'Apollon du Belvedère a la même destination; mais l'artiste a eu une plus grande idée; celle d'éviter la sécheresse qui seroit résultée d'un bras nud étendu dans toute sa longueur; à quoi l'on peut ajouter l'effet désagréable qu'auroit produit l'angle droit formé par le corps & le bras.

Les statues des Apôtres, dans l'église de Saint Jean de Latran, à Rome, me paroissent dignes de censure, comme offrant une imitation peu judicieuse de la manière des peintres. Les draperies de ces statues sont disposées par larges masses, & leur donnent, sans contredit, une certaine grandiosité que l'ampleur & la quantité de l'étoffe doivent nécessairement produire : mais en convenant qu'elles sont exécutées avec beaucoup d'esprit, & de manière à paroître aussi legéres que la matiere le permet, on sent qu'il a été impossible aux artistes de faire disparoître totalement la pesanteur & la solidité de la pierre.

Ces figures tiennent beaucoup du style de Carle Maratte, & c'est, sans doute, celui dont il auroit fait choix, s'il s'étoit adonné à la sculpture. Comme on fait d'ailleurs qu'il a présidé à cet ouvrage, & qu'il étoit l'ami d'un des principaux sculpteurs, on peut soupçonner que son goût y a plus ou moins influé, si même ce n'est pas lui qui en a donné les dessins.

On ne peut voir ces statues sans y reconnoître sa manière. Elles offrent le même défaut qu'on trouve si souvent dans ses figures, celui d'être surchargées de draperies, qui d'ailleurs sont disposées avec un art qui ne se cache pas assez. Je ne puis m'empêcher de croire que si Rusconi, le Gros, Monot & les autres sculpteurs employés

à ces ouvrages, avoient pris pour modèles les vêtemens simples de quelques statues antiques, telles, entr'autres, que celles des philosophes, ils auroient donné plus de grandiosité à leurs figures, & que ces draperies auroient été plus convenables au caractère des Apôtres.

Quoiqu'il n'y ait aucun moyen d'empêcher le mauvais effet que ces projections de draperies massives des statues doivent toujours produire dans les ouvrages de ronde-bosse, il n'en est pas de même de ceux en bas-relief. Le sculpteur peut y manier à son gré, aussi bien que le peintre même, des parties détachées de draperies, en les unissant au fond, & les y faisant perdre en mourant, de manière qu'elles ne puissent ni embarrasser les figures, ni rendre les compositions confuses.

Mais dans ces sortes d'ouvrages, le sculpteur, peu satisfait de cette heureuse imitation, s'est avisé de représenter, comme les peintres, des figures ou des grouppes de figures sur des plans multipliés; c'est à dire quelques unes sur un premier plan, & d'autres supposées à une plus grande distance; pour parvenir à l'indication de ces plans dégradés, il n'a d'autre moyen que de faire les figures qu'il suppose éloignées, d'une proportion plus petite que celles qu'il place sur le premier plan, & de leur donner moins de relief en raison de leur distance. Rien de cela n'atteint au but qu'il se propose. Ces figures paroîtront seulement faites sur une échelle plus petite, mais elles seront d'ailleurs aussi voisines de l'œil que celles qui se trouvent placées sur la ligne de terre (1).

Ce procédé est non seulement sans succès relativement à l'intention de l'artiste; mais cette division de l'ouvrage en plusieurs petites parties lui fait immanquablement perdre de la grandeur de son effet général.

S'il est une partie dans laquelle les modernes ont, peut-être, surpassé les anciens, c'est la disposition qu'ils ont faite quelquefois d'un simple grouppe en bas-relief, & l'art avec lequel ils ont donné, par degré, plus de saillie aux différentes figures qui composent ce grouppe, en partant du fond uni jusqu'au point où l'ouvrage devient de demi-bosse. On ne connoît point, je pense, d'ouvrage ancien, qui, à cet égard, puisse être comparé au talent que le Gros a montré dans le bas-relief d'un autel de l'église des Jacobins, à Rome. Différens plans, ou degrés de relief, produisent donc un bon effet dans le même grouppe, & c'est ce qu'a prouvé le Gros: mais cet exemple ne prouve rien en faveur des grouppes séparés, & qui se trouvent à quelque distance les uns des autres, & se détachent les uns sur les autres (2).

L'idée de ce perfectionnement dans l'art de composer un grouppe en bas-relief a été suggérée, sans doute, par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs grouppes du fond par la même dégradation insensible & qui operent en tous points d'après les mêmes principes généraux: mais comme le marbre n'a point de dégradation de ton, c'est l'économie de l'ouvrage qui offre le seul moyen d'y obtenir le clair-obscur. Les anciens sculpteurs n'ont pu emprunter ce procédé des peintres de leur temps, qui semblent, en général, avoir ignoré cet art. On voit dans les bas-reliefs de Lorenzo Guiberti, dont nous avons les plâtres dans notre académie, que l'artiste n'a pas plus essayé cette ressource, que ne l'ont fait les peintres de son siècle.

Le second perfectionnement imaginaire dont on a voulu s'occuper, a été de représenter dans les bas-reliefs, les effets de la perspective. Nous avons peu de chose à dire sur ce sujet. On doit se rappeler avec combien peu de succès les sculpteurs modernes ont cherché à montrer par un de leurs angles les fabriques qu'ils ont introduites dans leurs bas-reliefs, afin qu'elles parussent fuir en perspective vers le fond (3). Ces

(1) Un grand vice des plans multipliés dans les bas-reliefs, vice qui suffit à prouver que cette multiplication des plans n'est pas du ressort de l'art, c'est que les premieres figures portent des ombres sur des plans prétendus reculés, auxquels, dans la nature, cette ombre seroit loin de pouvoir atteindre. En peinture, les différens plans reculent par l'imitation de la perspective aërienne, par la degradation des tons, par la vapeur qui éteint les objets éloignés: ces ressources ne sont pas au pouvoir du sculpteur. Il represente des figures qu'il prétend faire fuir, en degradant leurs proportions, & qui ne fuient point par l'effet, puisqu'un bas-relief, quelle que soit sa profondeur reelle, ne peut fournir qu'une très-foible degradation, depuis les figures les plus avancées, jusqu'au plan le plus recule. Un art ne doit pas hasarder des mensonges qu'il ne peut soutenir adroitement. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Le sculpteur qui, dans un bas-relief, place des grouppes qu'il suppose être à des enfoncemens differens les uns des autres, peut bien les degrader de proportion suivant les loix de la perspective lineale; mais il ne peut les degrader de ton & de couleur, suivant les loix de la perspective aerienne. Il est encore trahi par l'effet des ombres, puisque son premier grouppe porte des ombres sur les grouppes reculés. Tous les mensonges de la peinture sont au contraire vraisemblables, parce qu'elle a des moyens d'imiter toutes les apparences de la nature. (*Note du Rédacteur.*)

(3) Les auteurs des bas-reliefs, en montrant les fabriques par un de leurs angles, les font fuir par les lignes qu'ils tracent, sans qu'elles fuient par le ton. C'est tracer de la perspective, & non en exprimer l'effet; il n'y a que le ton qui puisse le rendre. L'emploi des couleurs, ou du moins d'une couleur dégradée suivant l'effet de la nature, est absolument necessaire à l'expression de la perspective. On la démontre par des lignes, on ne peut l'exprimer que par des tons, & il faut que la perspective aerienne soit unie à la perspective lineale. (*Note du Rédacteur.*)

essais nous montrent l'ardent desir qu'ont eu ces artistes de surmonter les difficultés; mais ils nous prouvent en même temps que le marbre & la pierre ne se prêtent pas à seconder leur ambition.

Les anciens ont montré plus de sagesse, en se contentant de représenter seulement l'élévation des fabriques qu'ils introduisoient dans leurs bas-reliefs. Ces fabriques ne sont composées, pour ainsi dire, que de lignes horizontales & perpendiculaires, parce que l'interruption formée par des lignes qui se croisent, & tout ce qui produit une multiplicité de parties subordonnées, détruit cette régularité & cette solidité d'où dépend, à beaucoup d'égards, la grandiosité du style.

Nous voici parvenus à la dernière observation qui porte sur la manière dont il faut draper les statues faites en l'honneur des personnes mortes depuis peu, ou encore actuellement vivantes.

Cette question, pour être bien discutée, demanderoit seule un long discours. Je me contenterai d'observer ici que celui qui ne voudra pas empêcher l'artiste de développer son talent avec le plus grand avantage, ne doit pas exiger qu'il employe le costume moderne. La satisfaction de transmettre à la postérité la forme de nos vêtemens actuels est, sans doute, achetée à trop haut prix, s'il faut y sacrifier ce que l'art a de plus précieux. Le travail du marbre demande un très grand talent, & ce n'est pas la peine de se servir d'une matière aussi solide que celle qu'employe le statuaire, pour faire passer aux siècles futurs des modes dont l'existence ne s'étend presque jamais au delà d'une année.

Malgré le juste desir que peuvent avoir nos antiquaires de satisfaire aux loix de la justice & de la reconnoissance, en cherchant à procurer aux amateurs des temps à venir la même satisfaction de contempler & d'admirer les modes de nos jours, que celle dont ils jouissent eux mêmes en étudiant le costume des anciens; il me semble que la *peinture de genre* & la gravure doivent être regardées comme suffisantes pour cet objet, sans prostituer le bel art de la sculpture à des intentions si mesquines.

On peut voir en cette ville, (*Londres*) une statue équestre dans le costume moderne, & il n'en faut pas davantage pour détourner les artistes de semblables essais. Ce genre mériteroit d'être rejetté quand on ne pourroit faire contre lui qu'une objection; c'est que nous sommes tellement habitués à voir les vêtemens modernes, que cette trop grande familiarité ne s'accorde pas avec la dignité & la gravité de la *sculpture*.

La *sculpture* est un art formaliste, régulier, austère même, qui dédaigne tous les objets familiers comme incompatibles avec sa dignité, & qui rejette en même temps toute espèce d'affectation & d'apparence de style académique. Ce n'est donc qu'avec une grande circonspection qu'il faut employer le contraste, soit d'une figure avec une autre, soit des membres d'une seule statue isolée, soit des plis d'une draperie. Enfin tout ce qui tient à la fantaisie ou au caprice, & tout ce qui est connu sous le nom de pittoresque, quoiqu'admirable partout ailleurs, ne peut s'accorder avec la sagesse & la gravité qui caractérisent particulièrement cet art.

Il n'y a rien qui distingue mieux le goût sage & raisonné, qu'une correspondance régulière, un juste accord entre les différentes parties du dessin, qui toutes doivent être unies & enchaînées pour former un ensemble. Nous pouvons donc prononcer hardiment, d'après cette règle générale, que l'uniformité, la simplicité, la monotonie de la matière qu'emploie le sculpteur, qui est ordinairement le marbre blanc, prescrivent des limites à son art, & lui commandent de ne point s'écarter de la simplicité de dessin qui y est convenable. (*Article extrait de M.* Reynolds.)

SEC (adj.), SÉCHERESSE (subst. fém.). C'est par les applications que nous faisons des mots attachés aux propriétés & aux fonctions de nos sens, que nous donnons à la plus grande partie de nos idées intellectuelles une certaine existence, qui les rend plus sensibles. Les sens d'ailleurs semblent faire entr'eux communication, & communauté de biens, en se prêtant les différens mots où les différentes manières de s'exprimer qui leur sont propres.

Ici la vue s'approprie ce qui appartient au toucher. Un corps peut être humide ou *sec*; de ces deux qualités, la *sécheresse* semble en général moins amie du tact, & vraisemblablement cette différence a conduit aux applications empruntées de ce mot; elles expriment toutes un caractère blâmable. Un style *sec*, une poësie *sèche*, un musicien dont le jeu est *sec*, une composition musicale dont la tournure est *sèche*, un trait & des contours *secs*, une couleur *sèche*, sont des défauts dont l'art d'écrire, la musique & la peinture doivent se préserver avec soin. Mais d'où provient cette *sécheresse* de manière qui déplaît? sans doute d'un défaut de l'imagination; car le sens de ce mot s'étend figurément jusqu'à cette faculté purement intellectuelle.

L'imagination dans les arts présente l'image d'un terrein qui produit. Si l'imagination est peu féconde, elle présente ce terrein dénué d'une fertilité qu'on attend d'elle, comme des sables arides, comme une terre desséchée, & cette aridité se fait sentir dans la manière dont l'image est rendue, comme elle se fait voir dans les fruits qu'il produit.

L'écrivain dont l'imagination est aride ou *sèche* a quelque assimilation encore avec l'avare

qui retranche sur-tout & accorde à peine ce qui est absolument nécessaire.

Les vers du poëte *sec* sont dénués de graces, de liaison, de richesse, de cette sorte d'abondance, superflu nécessaire aux agrémens de la poësie. Le musicien qui ne donne aux sons qu'il tire de la corde & de l'archet aucune rondeur, qui retient les vibrations, semble ne produire qu'à regret les sons qu'il fait entendre. Le dessinateur qui a le même défaut trace ses figures avec un trait ammaigri qui n'a rien de moëlleux; ses contours ne sont point préparés, sa touche est épargnée. S'il devient peintre, ses teintes seront sans passages, mal fondues, & cette aridité, cette *sécheresse*, comme on le voit, ou comme on peut le sentir, ont un rapport avec le tact soit de la main, soit du palais ou de la langue. Ces idées se sont jointes naturellement à celles qui ont rapport à la nature des sols arides & *secs*, en opposition avec les terreins gras.

Il resteroit à indiquer les moyens de ne pas tomber dans ce défaut; mais il faut observer qu'il peut tenir à plusieurs causes qu'il faut aussi désigner.

Dans les premiers essais de l'art de la peinture, l'imitation tend & entraîne les artistes à la *sécheresse*, par l'effort qu'ils so croient obligés de faire pour imiter dans les plus petits détails les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette *sécheresse* tient à la marche générale de l'art; & la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiste, c'est que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédés & qui n'étoient pas éloignés de la renaissance de l'art, a eu ce défaut dans sa première manière, & l'a perdu absolument dans sa dernière. Ce défaut est donc corrigible par la méditation & le travail, lorsqu'il n'est pas inhérent au caractère de l'artiste.

On peut comparer la plus grande partie des jeunes artistes qui commencent à dessiner, aux nations qui, pour parler figurément, commencent, dans leur jeunesse, à pratiquer les arts.

Les jeunes artistes sont naturellement portés à la *sécheresse* dans les premiers essais qu'ils font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on doit leur offrir à copier, & les bonnes instructions ne les détournent de oette *sécheresse* qui les place au rang des artistes qui commencent ou à établir ou à faire tenaître l'art. Il y a encore une *sécheresse* qui tient aux moyens d'imitation. L'artiste qui se ser de la plume a besoin de se défendre d'une *sécheresse* attachée à l'outil qu'il employe. Le graveur qui se sert ou de la pointe ou du burin, est conduit à la *sécheresse*, si la méditation de son art, & l'exemple des habiles artistes, ne lui font trouver des moyens d'éviter ce défaut.

On recommande aux jeunes élèves de ne point trop aiguiser leur crayon, pour que leur trait soit plus gras & plus moëlleux. On trouvera aux articles ACADÉMIE & DESSIN des détails sur ce méchanisme, & dans ces détails, les moyens qu'on peut & qu'on doit employer pour ne pas tomber dans la *sécheresse*.

Mais si ce défaut a sa source dans la nature, les moyens dont je viens de parler seront d'insuffisans preservatifs; & l'artiste dont le caractère sera *sec*, l'esprit aride, l'imagination stérile, aura une *sécheresse* que rien ne pourra corriger: elle se demontrera dans sa manière de s'exprimer, dans les mouvemens, dans ses actions & dans l'exercice de toutes les parties de son art. Les productions de cet art sont, il est vrai, destinées à imiter les objets extérieurs; mais en même tems, elles trahissent toujours, dans cette imitation, aux yeux de ceux qui se donnent la peine de la bien observer, le caractère interieur & moral de l'artiste.

On doit appliquer au pinceau ce que j'ai dit du crayon, & les moyens souvent trop insuffisans de se corriger de la *sécheresse*, sont de copier & d'observer beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage de l'art, ont peint gras & fait des tableaux dont la touche est moëlleuse & dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la *sécheresse*. (*Article de M.* WATELET.)

SENTIMENT (subst. masc.) Ce mot peut s'employer, en parlant des ouvrages de l'art, dans un des sens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il se prend souvent pour l'effet de la sensibilité: Ainsi l'on peut dire qu'il y a du *sentiment* dans l'ouvrage d'un artiste, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Tous les peintres & statuaires qui réussissent dans la partie de l'expression, montrent du *sentiment*, puisque l'expression dans l'art ne peut être produite que par une sensibilité exquise.

Mais le mot *sentiment* a une signification dans laquelle il appartient à l'idiôme particulier des artistes, & il s'applique alors à une partie de l'art qui tient à l'exécution. C'est ainsi que l'on dit d'un contour qu'il y a du *sentiment*, ou de quelque partie d'une figure qu'elle est faite avec *sentiment*. Mais ce mot en prenant une nuance étrangère à son acception commune, ne s'écarte cependant pas de cette acception, puisqu'il marque toujours un résultat de la sensibilité. En effet, c'est parce qu'un artiste sent fortement ce qui sert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *ressenti*, & qu'il donne à son trait ce qu'on appelle du *sentiment*. C'est parce qu'il

s'est bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de son étude, c'est parce que ce caractère principal excite en son ame une sensation vive, qu'il exprime ce caractère avec *sentiment*. Comme l'orateur prononce avec *sentiment*, une vérité capitale dont il est bien pénétré, comme son accent est alors plus appuyé, plus vif, plus véhément, de même l'artiste qui veut imiter un objet de la nature, emploie les moyens de son art pour appuyer, en quelque sorte, davantage, pour accuser avec plus de force, pour rendre d'une manière plus frappante, ce qui contribue surtout à bien exprimer l'apparence de ce qui caractérise principalement cet objet. Exprime-t-il ce caractère par un trait? on reconnoît qu'il l'a conduit d'une main plus vigoureuse, qu'il l'a plus fortement appuyé dans la partie qui annonce principalement ce caractère. Frappe-t-il une touche? il lui donne une fermeté qui annonce le *sentiment* dont il étoit rempli. N'a-t-il qu'un *sentiment* incertain sur l'objet qu'il imite? Il le rend avec mollesse. Son trait, sa touche partagent l'indécision de sa pensée. L'indécision, la mollesse, sont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *sentiment*. Le *sentiment* est toujours accompagné de fermeté; mais la fermeté ne sert qu'à dissimuler l'ignorance, quand elle n'est pas le résultat d'une sensation juste imprimée par l'objet imité, & d'une connoissance parfaite de cet objet, sans laquelle il ne peut exciter que des sensations incertaines. (L.)

SFUMATO (adj. Italien pris substantivement.) Il consiste dans une manière de peindre extrêmement moëlleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour, & sur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près; mais qui n'occasionne aucune indécision quand on se place à une juste distance. Cette manière est agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine distance, nous montre les objets avec une sorte d'indécision, parce qu'ils sont envéloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant quoique le mot *sfumato* signifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *sfumato*, il faille représenter les objets comme si l'on ne les appercevoit qu'au travers d'une fumée : c'est alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieuse. Le Guerchin a bien saisi le point juste du *sfumato*; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.

Le *sfumato* exclud la qualité dont nous venons de traiter dans le précédent article, & que nous avons exprimée par le mot *sentiment*. La carrière de l'art est si vaste, qu'on peut la parcourir avec gloire, sans que les concurrens s'y rencontrent les uns les autres, & des couronnes y sont promises aux athletes dont les qualités sont les plus opposées. La condition des prix est de bien rendre les apparences de la nature, & il y a mille manières différentes de voir & de saisir ces apparences. La nature montre les objets plongés dans le milieu aërien qui les enveloppe; telle est l'apparence que saisissent les artistes qui peignent *sfumato*. Les différentes parties qui composent les objets ont un caractère qui leur est propre : & c'est ce caractère dont sont principalement frappés les artistes qui l'expriment avec *sentiment*. (L.)

SGRAFITTO, peinture *al sgrafitto*; c'est une manière de peindre introduite par le Polidore, & qui a été abandonnée après lui : le procédé en tenoit plutôt de la gravure que de la peinture. *Voyez* ÉGRATIGNÉ.

SILENCE (subst. masc.) Comme on dit qu'il y a du *tapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit aussi qu'il y a dans un tableau un grand *silence*, un beau *silence*, pour exprimer que la composition en est sage ainsi que l'effet, que le tout-ensemble met l'ame du spectateur dans un état de calme dont il se plaît à jouir. Le *silence* suppose de la modération dans les mouvemens, & de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris. C'est plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie qu'il faut chercher un aimable *silence*, que dans les écoles brillantes de Venise ou de Flandre. (L.)

SIMPLICITÉ (subst. fem.) Cette qualité, jointe à la beauté constitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la *simplicité*, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand style suppose la *simplicité* dans toutes les parties; dans le sujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajustemens, dans la composition, dans l'ordonnance, dans les accessoires, dans les effets, dans la couleur. Rien de simple au contraire n'entre dans le style d'apparat; tout y est brillant, riche, fastueux.

Le style simple & grand suppose une grande ame dans celui qui le possède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le style d'apparat procure des succès plus faciles & plus universels, mais une gloire moins durable.

A Rome, dit Mengs, où l'on a conservé plus qu'ailleurs le goût antique, on méprise cette variété d'objets qui font, par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, & l'on cherche au contraire à rendre les compositions aussi simples qu'il est possible. (L.)

SINUEUX (adj.) Ce mot n'appartient pas

à l'art, mais il exprime une idée qui y est relative. Les contours auroient de la roideur, si les lignes droites y dominoient: ils doivent décrire une grande variété de courbes, & être par conséquent *sinueux*; c'est ce que les artistes expriment quand ils parlent de contours *ondoyans*, ou de lignes *serpentines* que décrivent les contours. (L.)

SITE. (subst. masc.) Ce mot, dans le langage de la peinture, signifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *situation* d'un lieu, lorsqu'on dit, *une belle*, *une agréable*, *une riante situation*.

Il sembleroit que le *site* devroit regarder principalement le paysage. Cependant il n'appartient guere moins à l'histoire, parce qu'une très grande partie des actions qu'on représente dans les tableaux de ce genre se passent en plein air & dans la campagne.

D'ailleurs, comme le *site* embrasse ce qu'on nomme en peinture les *plans géometriques* des tableaux, on sent qu'en le considérant sous ce rapport, le mot *site* convient à toute représentation d'action dans laquelle se trouve celle d'un terrein aëré de quelqu'étendue.

Le beau choix d'un *site* est cependant, il faut l'avouer, plus généralement essentiel au paysagiste qu'au peintre d'histoire, parce que, dans les ouvrages du premier, le *site* est l'objet principal, & que, dans les ouvrages du second, le *site* n'est, en quelque façon, que l'accessoire.

Mais il ne faut pas prendre cette distinction à la rigueur; car la perfection à laquelle doit tendre le peintre, exige, par rapport aux *sites*, un choix très raisonné.

Premierement, parce qu'il doit contribuer à désigner le lieu de la scène, la saison & à peu près la partie du jour où s'est passée l'action qu'on représente, & que, par ces propriétés, le *site* fait quelquefois une partie très essentielle du *costume*.

Secondement, parce que le *site*, par sa nature & son caractère, doit, en s'assortissant à l'action, contribuer à l'effet général, à l'agrément, à la poësie, & quelquefois même à la moralité du sujet.

En effet, un *site* très agréable ajoute au charme d'un sujet destiné à plaire.

Celui dans lequel on peint Adam & Eve heureux de tous les dons & de tous les charmes que leur créateur a daigné leur prodiguer, doit contribuer, avec l'expression de leurs traits, à donner l'idée de leur félicité. Ils habitoient sans doute le *site* le plus fécond & le plus riant.

Les jardins d'Armide doivent offrir les charmes qu'elle avoit pris tant de soin d'y répandre, & le fond du tableau où l'on représente cette enchanteresse avec son amant, doit être un *site* voluptueusement romantique.

Celui des Champs-Élysées où Enée veut embrasser son pere, doit rappeller les idées poëtiques que Virgile, ce grand peintre, nous a transmises.

Enfin le *site* du tableau dans lequel Poussin a représenté une idée si morale, ce *site* Arcadien, où deux jeunes amans heureux rencontrent sur leurs pas le tombeau d'un mortel qui avoit joui, dans ces beaux lieux, des mêmes félicités qu'ils savourent, fait partie de la moralité qu'exprime l'inscription si connue : *Et in Arcadiâ ego.*

Comme les *sites* des tableaux d'histoire sont généralement composés par le peintre, & ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le soin le plus essentiel qu'on doit avoir, après le choix du caractère, & après avoir arrêté les dispositions générales, est de désigner les plans de manière que les dimensions des terreins & des objets qui s'y trouvent, en indiquent les espaces & les éloignemens.

Ce soin exige (ce que les artistes observent rarement avec assez d'exactitude) de recourir aux loix des deux perspectives. Premièrement, en se fixant des points à-peu-près déterminés d'éloignement; secondement en faisant entrer dans ces déterminations les inégalités des terreins, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines & celles des montagnes. Enfin en déterminant, d'après ces points arrêtés, les grandeurs & les formes particulières des arbres, des rochers, des fabriques, & en établissant bien, d'après toutes ces dimensions, l'effet perspectif aërien qui, joint à l'exactitude de la perspective linéale, fait parcourir à l'œil du spectateur l'étendue du terrein qu'on a eu dessein de représenter, & le promène dans des lieux circonscrits, ou le fait voyager dans de vastes contrées.

On doit faire entrer dans les richesses des *sites*, l'étendue des mers, si le sujet le comporte, les aspects des rivières & les accidens dont le Ciel est susceptible; car les effets de sa lumière, les formes, les couleurs des nuages & le ton dont on les peint, contribuent, nonseulement à l'effet général du clair-obscur, & à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des *sites*, & à déterminer, comme je l'ai dit, la saison & les parties du jour.

Les *sites* que représentent les paysagistes demandent une sorte de méditation, relativement aux détails. J'ai parlé de cet objet à l'article PAYSAGE. J'ajouterai seulement ici que les *sites* pittoresques, piquans ou extraordinaires, peuvent, lorsqu'ils sont bien choisis & bien composés, faire excuser quelques moindres perfections dans l'exécution des détails, & qu'à son tour, l'exécution fine, juste & soignée dans toutes les parties, peut donner à des *sites* communs & qui manquent de caractère, des agrémens

agrémens qui attachent & qui plaisent. (*Article de M. Watelet.*)

SOIGNÉ. (adj.) Un ouvrage *soigné* est celui à qui l'on a donné des soins curieux & recherchés. Ces soins ne s'accordent pas avec l'enthousiasme, ni même avec la vivacité de conception qui entraîne ordinairement celle de l'exécution. L'idée du *soigné* emporte avec elle celle de la petitesse dans l'ouvrage & de la médiocrité dans l'esprit de l'ouvrier, & par conséquent elle exclud celle du grand.

Ce n'est pas que les ouvrages qui ont le plus de véritable grandeur, & ceux même qui sont inspirés par l'enthousiasme, n'exigent des soins. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux; mais ils n'y donnoient pas cette sorte de soins qui produisent le *précieux*, le *recherché* & ce qu'on entend enfin par le mot *soigné*.

Il peut sembler contradictoire de dire qu'un bon ouvrage exige des soins, & même de très grands soins, & d'ajouter que le *soigné* ne convient qu'à des ouvrages d'un genre médiocre. Mais avec un peu de réflexion, on sentira qu'il faudroit avoir l'ame bien froide pour se trouver devant un tableau dont le sujet auroit de la grandeur, & qui seroit traité avec toute la grandeur convenable au sujet, & n'avoir d'autre éloge à donner à un si bel ouvrage, sinon que c'est un ouvrage *soigné*.

Mais quand on voit un petit tableau, dont le sujet est indifférent par lui-même, tels que sont, en général, les sujets traités par les Maîtres Hollandois; quand on reconnoît que les soins de l'artiste ont donné du prix à ce sujet trivial, on peut dire que c'est un ouvrage *soigné*, *très soigné*, & c'est lui accorder en grande partie l'éloge qu'il mérite.

Le sentiment des soins que l'artiste s'est donnés pour parvenir à la perfection d'un grand ouvrage contribue si peu au plaisir des spectateurs, ou plutôt est tellement nuisible à ce plaisir, que l'on cherche à dissimuler ces soins par des travaux qu'on ajoute à tout l'appareil du premier travail, & auxquels on donne la plus grande apparence de liberté. On tâche, par ces dernières touches, de persuader au public que l'ouvrage auquel on a donné le plus grand soin, n'a coûté cependant aucun soin, & a été, en quelque sorte, produit par un acte simple de la volonté. Ces derniers travaux qui dissimulent le travail étudié des dessous, contribuent beaucoup à ce qu'on appelle la belle manœuvre.

Cependant il est des palmes pour tous les genres de mérite dans la carrière des arts; & ceux qui n'ont reçu de la nature que le moyen de plaire par des ouvrages *soignés*, doivent se contenter de leur partage. On ne marche pas sans gloire sur les pas des Gerard Douw, des Mieris, des Vander Werf. (L.)

SOUPLESSE. (subst. fém.) Cette qualité louable est opposée au vice de la roideur. Elle doit se trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajustemens & dans toute la composition. Les contours doivent être sinueux, coulans; les attitudes être faciles; les ajustemens naturels; la composition, variée: si toutes ces loix sont observées dans un ouvrage, il n'aura pas de roideur; on y trouvera toute la *souplesse* que l'on est en droit d'exiger.

La *souplesse* s'attribue plus particuliérement au mouvement des contours, au cadencement des parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale. » C'est des cadencemens » répandus dans les parties du corps qui en » sont susceptibles, que naît, dit Dandré Bar» don, cette *souplesse* qui donne des graces » infinies à la nature: prérogative sans la» quelle une tête, une figure, ressemblent à un » bloc de marbre sans mouvement, & n'ont » ni ame, ni esprit.

» Que la *souplesse*, si justement requise pour » les graces de l'imitation & pour les char» mes du prestige, ne jette pas cependant le » dessinateur dans cette espèce de dislocation » vicieuse qui fait disparoître la solidité de la » machine animale. En se rappellant les prin» cipes de l'ostéologie, il se souviendra que » les os se trouvent sous les chairs; qu'ils ne » sont flexibles que dans leurs articulations, » & il sentira qu'il y a du danger de les » faire paroître brisés, lorsqu'à leur préjudice » on donne une *souplesse* outrée & un mou» vement exagéré aux muscles & aux membres » d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un lé» ger cadencement.

» Qu'il évite de prêter à son ensemble ce » tortillement affecté que la nature dément, » & qui est un des plus grands vices de la » *manière*. La *souplesse* consiste bien plus dans » la disposition naturelle & facile de toutes » les parties, que dans les travaux auxquels on » asservit tous les muscles. C'est altérer leur » mouvement, que de les trop tourmenter. » Que les figures soient souples sans affecta» tion: c'est le moyen de leur donner cette » ame, cette expression, qui les rend si admi» rables dans la belle nature. «

Voyez les mots Draperie, Jet *des draperies*, Plis *des draperies*; on y établit des principes qui conduisent à la *souplesse* dans cette partie.

SOURD. (adj.) Il seroit assez difficile de dire comment on a adapté à la peinture un

terme qui a rapport au sens de l'ouïe, à moins qu'on ne se ressouvînt de cet aveugle-né à qui l'on demandoit ce qu'il imaginoit par la couleur écarlate, dont on lui avoit plusieurs fois vanté l'éclat. » J'imagine, répondit-il, » quelque chose de semblable au son de la » trompette ».

Il en est à peu près de même du mot *sourd*, adopté dans la peinture, pour signifier des couleurs ou des fonds qui n'ont aucun éclat; car on suppose que la sensation produite à leur occasion sur la vue, approche de celle que causent sur l'oreille des sons adoucis & qui ont quelque chose de vague.

On appelle donc *sourd* en peinture les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque chose de doux & de vague; & ces tons, qui se forment par des couleurs rompues & sans éclat, font doux en effet à l'œil comme les sons de certains instrumens à sourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le font à l'oreille.

Les tons *sourds* font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix sonores qu'ils accompagnent.

Le pouvoir de ces oppositions bien ménagées est connu dans les arts.

Le peintre de fleurs, les peintres de plusieurs genres, ceux qui s'occupent du portrait, enfin les peintres d'histoire même, font dans plusieurs occasions un usage heureux des fonds *sourds*; mais c'est au mot *fond* que j'ai dû placer quelques observations plus détaillées qui se rapportent à celles-ci. (*Article de M.* WATELET.)

SPIRITUEL. (adj.) Les figures seront *spirituelles*, si elles ont de l'expression. Il est aisé de sentir que des têtes qui expriment avec justesse les affections de l'ame dont les figures sont censées pénétrées, ont tout l'esprit qu'elles doivent avoir.

On dit un trait *spirituel*, une touche *spirituelle*, comme on dit: il y a de l'*esprit* dans ce trait; cela est touché avec *esprit*. On dit même que le feuillé d'un paysage est *spirituel*, ou qu'il y a de l'*esprit* dans le feuillé d'un paysage: alors le mot *spirituel* se rapporte à la manœuvre, & prend une signification particulière à la langue de l'art. *Voyez* l'article ESPRIT. (L.)

STANTÉ. (adj.) Ce mot qui appartient exclusivement à la peinture, est synonyme de peiné, fatigué. Il est emprunté du verbe italien *stentare*, qui signifie pâtir, être mal à son aise, se donner de la peine.

Un peintre doit se donner de la peine pour parvenir à plaire; mais il ne plaira pas s'il laisse sentir la peine qu'il s'est donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reste souvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroisse *stanté*. (L.)

STATUAIRE (subst. masc.) Sculpteur. Quoique ce mot appartienne au style élevé, il est nécessaire, même dans l'usage commun, pour distinguer le sculpteur qui fait des statues, de celui qui ne fait que des ornemens. Les latins employoient le mot *statuarius* pour signifier l'artiste qui faisoit des statues en bronze. C'est dans ce sens que Pline en fait usage. Il appelloit l'artiste qui travailloit en marbre *sculptor*, *marmorum sculptor*. Cette distinction avoit beaucoup de justesse. L'artiste qui fait un ouvrage que l'on doit couler en bronze ne sculpte pas, il modèle. (L.)

STATUAIRE (subst. fém.) La statuaire est l'art de faire des statues. Socrate exerça la *statuaire* avant de se livrer à la philosophie.

STATUE (subst. fem.) Figure fondue en bronze, ou sculptée en marbre, en pierre, en bois. Ce mot vient du verbe latin *stare* qui signifie *se tenir debout*. On ne devroit donc appeller *statues* que des figures droites, & laisser le nom genérique de figures à celles qui sont assises ou couchées. Cependant l'usage l'emporte sur les convenances étymologiques, &, par exemple, dans le détail des *statues* de Versailles, on compte le Gladiateur mourant.

L'usage a sa bizarrerie. Toute figure sculptée & debout devroit se nommer *statue*: Mais pour qu'on lui accorde ce nom, il faut, sans qu'on puisse dire sur quel fondement, qu'elle soit d'une proportion approchante au moins de la proportion naturelle. Ainsi une figure sculptée dans la proportion de demi-nature, ou au dessous de cette proportion, ne s'appelle point *statue*, mais figure. Si cette figure est de bronze, on l'appelle quelquefois simplement un bronze, surtout quand il s'agit de l'antique. On appelle aussi quelquefois un marbre, une figure de marbre.

La figure en diminuant de proportion perd le nom de *statue*; mais en augmentant de proportion, elle la conserve. Le plus grand colosse que l'on puisse exécuter est une *statue*. (L.)

STRAPASSER (v. act.) Les artistes françois ont formé ce mot de l'italien *strapazzare* qui signifie *tourmenter*. Une figure *strapassée* peut-être tourmentée au point d'être même estropiée; mais on n'appellera pas cependant *strapassée* une figure estropiée par l'ignorance d'un méchant artiste. *Strapasser* est un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre mé-

diocre, car il suppose de la facilité & de la *grandiosité*. On tombe dans le *strapassé* en voulant outrer la grandeur de caractère & de mouvement; & en se piquant de joindre à ces qualités louables par elles-mêmes, quand elles sont modérées, le charme d'une extrême facilité.

Du verbe *strapasser*, on a dérivé le mot *strapasson* pour désigner l'artiste qui *strapasse* des figures. Alphonse Dufrenoy, dans ses *sentimens sur les ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand dessinateur, & de praticien, mais il lui refuse la pureté des contours, & il ajoute qu'il étoit quelquefois *grand strapasson*. Cela confirme ce que nous avons dit que le défaut de *strapasser* ne peut appartenir qu'à un habile dessinateur, qui, abusant de sa science, tombe dans ce qu'on appelle la pratique, abandonne la nature, & cherche hors d'elle une grandiosité imposante, mais qu'elle désavoue, un mouvement qui étonne, mais qu'elle est incapable de produire.

Ainsi une composition peut elle-même être *strapassée*, c'est-à-dire tourmentée, quand elle exagère les mouvemens qu'a pu offrir la nature dans l'action supposée.

J'ai sous les yeux une note d'un homme qui joint à la pratique de la peinture, une savante théorie de cet art. Il croit que *strapazzato* veut dire *exagéré*, *outre-passé*, & qu'il s'entend toujours en peinture d'une exagération du *grand*. Il se trompe sur la formation & la véritable signification de ce mot, & il confond *strapazzare* avec *trapassare* ou *oltrapassare*: mais il ne se trompe pas, quand il ajoute que la qualité de *strapassées* peut se donner à des peintures dont les auteurs ont passé les bornes de ces proportions exactes dans lesquelles se renferme le style vrai & grand tout ensemble. Le *strapasson* estropie la nature en voulant l'agrandir. (L.)

STYLE (subst. masc.) La réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la composition & à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forment ce qu'on appelle le *style*, & l'on peut dire qu'il constitue la manière d'être de cet ouvrage. Il y a une infinité de *styles*: mais les principaux, & ceux dont tous les autres ne sont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé : savoir, le sublime, le beau, l'expressif & le naturel.

Le *style sublime* est la manière propre à l'exécution des plus grandes idées, de celles qui nous rendent sensibles les qualités d'objets qui sont d'une nature supérieure à ceux que nous connoissons par les sens. Tels sont, dans notre religion, Dieu & les anges; tels sont, dans l'antique mythologie, les divinités de différens genres, qui doivent être désignées par des qualités différentes, & les personnages héroïques qui tiennent le milieu entre la nature des dieux & celle de l'homme.

La magie de ce *style* consiste à savoir unir ensemble, dans un même objet, le possible & l'impossible. Pour rendre le possible, l'artiste doit n'employer que des formes connues: pour s'élever jusqu'à l'impossible, il doit porter ces formes à une perfection qui ne se trouve que dans sa pensée & dont la nature n'offre point de modèles; il doit, dans ces formes, négliger tous ces signes d'un méchanisme inférieur, qui semblent n'être pas absolument nécessaires à l'action, dont on a droit de supposer que des personnages divins peuvent se passer, & qui ne font qu'interrompre par des formes subalternes, la grandeur des formes principales.

L'Apollon du Belvedère est le plus grand exemple que nous ayons de ce *style*. Nous en aurions peut-être des exemples supérieurs encore, si le temps ne nous avoit pas envié la possession des chefs-d'œuvre qu'admiroit l'antiquité.

Le *beau style* est celui qui rend sensible l'idée de la perfection dans la nature humaine. Il doit être pur, & débarrassé de toutes les parties inutiles ou gratuites; mais sans s'élever cependant jusqu'à l'idée sublime d'une nature céleste. Il doit être plus individuel, moins fier, moins austère, plus suave que le *style* sublime: en donnant une idée de la perfection possible, il ne remonte pas jusqu'à celle qui n'est donnée qu'aux dieux.

Ce *style* n'a pas encore été porté jusqu'au degré suprême par les modernes. Les témoignages des anciens peuvent nous faire penser que, si nous possédions les ouvrages de Zeuxis, & sur-tout son Hélène, nous aurions de quoi nous en former une idée. Les statues grecques qui nous restent sont, en général, plus ou moins de ce *style*, suivant ce qui convient à chacune d'elles; & lors même que, dans quelques unes, l'expression énergique des passions est fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuses de la beauté s'y font toujours appercevoir, malgré l'altération que doit y causer une situation violente.

La beauté y change de caractère suivant l'objet où elle se trouve. Ainsi, par exemple, dans l'Apollon, elle approche du sublime auquel elle devoit atteindre dans le Jupiter de Phidias; dans le Méléagre, elle est humaine, mais héroïque; la Niobé nous montre la beauté dans la nature des femmes; l'Apollino, la Vénus de Médicis nous la font voir telle qu'elle convient dans les sujets gracieux. Le Castor & Pollux de Saint Ildéphonse, la lutte de Florence, le Gladiateur Borghese, l'Hercule Farnèse, offrent tous un caractère différent; mais on remarque dans tous ces ouvrages que les artistes n'ont jamais oublié de leur donner la beauté,

Le *ftyle gracieux* confifte à donner aux figures des mouvemens aifés, modérés, délicats, plus modeftes que fiers. L'exécution en doit être facile, fuave, variée, mais fans tomber dans la *manière*.

Apelles, fuivant le témoignage des Grecs, avoit porté cette partie à un degré fupérieur. Mais il faut remarquer ici que les anciens avoient, de la grace, une idée toute différente de celle que nous nous en formons aujourd'hui. En comparant la grace que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une affectation théatrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne confifte, pour ainfi dire, qu'en certains geftes, certains mouvemens, certaines attitudes, qui, loin d'être naturels, font plutôt pénibles & même violens, ou qui reffemblent à ceux des enfans, comme on le voit dans quelques ouvrages du Corrége même, & plus encore dans ceux du Parmefan & d'autres peintres qui ont fuivi la même route. Ce n'étoit pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui tenoit à l'idée du beau, & confiftoit à nous faire appercevoir dans la beauté ce qui contribue fur-tout à la rendre agréable.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient donné de ce *ftyle*, font la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa Borghefe*, ce qui refte d'antique du beau Cupidon de la même Vigne, & plufieurs autres ftatues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & fon exécution a quelque chofe de trop prononcé & de trop déterminé.

Le Corrége peut fervir de modèle pour le *ftyle gracieux* dans les contours, dans le clair-obfcur, & dans tout ce qui eft compris fous le nom d'exécution. Cet artifte poffédoit au plus haut degré la partie dont fe vantoit Apelles, quand il difoit de lui & de Protogène qu'ils étoient égaux dans tout le refte; mais que celui-ci ne favoit pas quand il falloit s'arrêter : voulant donner à entendre par là que le trop grand travail nuit à la grace des ouvrages de l'art, & qu'il eft contraire au *ftyle* gracieux.

Le *ftyle expreffif* eft celui d'un auteur qui a fait de l'expreffion le principal but de fon travail. On peut propofer Raphaël comme un parfait modèle de ce *ftyle*; jamais perfonne ne l'a furpaffé dans cette partie. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expreffion; trop fenfibles à la perfection, ils craignoient de dégrader les formes par l'altération qu'occafionnent les paffions violentes.

Aucun des artiftes modernes n'a fu faifir auffi bien le jufte degré de l'expreffion que Raphaël, qui femble avoir fait le portrait des perfonnages qu'il a mis fur la fcène, tandis que la plupart des autres maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des efpèces de perfonnages factices ou fcéniques, qui paroiffent vouloir imiter les actions des perfonnes qu'ils repréfentent; ces expreffions manquées dégénèrent en pure affectation, & prouvent que les artiftes qui les ont traitées ne fe font pas pénétrés de la paffion qu'ils vouloient rendre, & qu'ils ont cherché feulement à donner à leurs figures une attitude pittorefque. Des peintres, eftimables d'ailleurs, n'ont fait confifter l'expreffion que dans certaines actions particulières; d'autres font abfolument froids & fans vie. Mais Raphael a généralement bien réuffi dans toutes les parties, & fon exécution correfpond parfaitement au *ftyle* qu'il s'eft propofé.

Le *ftyle naturel* eft celui par lequel l'artifte ne cherche qu'à rendre la nature même, fans la corriger & fans l'embellir : c'eft celui des peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de prêter quelque beauté idéale à leurs modeles, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau. Ils fe contentent de la copier telle qu'elle fe préfente à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque inftant.

On peut comparer ce *ftyle* de la peinture à celui de la poéfie comique, dans laquelle on employe l'art des vers, mais fans fe permettre des idées réellement poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrandt, Gerard Douw, Teniers, &c, ont porté ce *ftyle* à un haut dégré de perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diégo Velafquez, & fi le Titien lui a été fupérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Vélafquez l'a bien furpaffé dans l'intelligence du clair-obfcur & dans la perfpective aërienne, qui font les parties les plus néceffaires à ce *ftyle* pour parvenir à l'idée de la vérité, puifque les objets naturels ne peuvent exifter fans avoir du relief & fans qu'il y ait une certaine diftance entre eux, au lieu que la beauté des couleurs locales eft arbitraire.

Il y a des *ftyles vicieux*, qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'eft ni affez délicat ni affez fûr pour difcerner le vrai mérite des grands maîtres, & qui fe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eft cette ignorance qui a fait adopter par plufieurs le *ftyle* chargé de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grande manière de ce maître : c'eft cette ignorance qui a fait admirer à d'autres autant que le *ftyle* gracieux du Corrège, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école lombarde. Il en eft de même de ces *ftyles* maniérés qui ne confiftent en général que

dans une exagération des choses accidentelles de la nature, exagération qui devroit être tout au plus employée à démontrer les objets à ceux qui ne pourroient les comprendre si on ne leur en offroit que les formes essentielles. Le moyen dont les artistes qui adoptent ce *style* font usage pour plaire, c'est d'orner leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & le contraste du clair-obscur, & par une distribution arbitraire de masses d'ombre & de lumière. Leurs ouvrages sont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raison. Ce *style* a été adopté par plusieurs artistes estimés, particulièrement hors de l'Italie. Ces artistes sont estimables en effet dans d'autres parties; telles que la facilité, & l'abondance des idées.

On peut donner le nom de *facile* à un *style* qui a de l'agrément, qui suppose peu de peine, peu de recherches de la part de ceux qui le suivent, qui n'entraine pas de grands défauts, & que n'accompagnent pas de grandes beautés. C'est dans ce *style* que s'est distingué Pierre de Cortone & ceux de son école, particulièrement Luc Giordano. Les peintres qui ont suivi ce *style* se sont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expression nécessaire pour distinguer une chose d'une autre, mais ils ne se sont pas piqués de porter aucune partie à la perfection. Elle est connue de peu de personnes, & est trop souvent ignorée de ceux qui récompensent le plus magnifiquement les maîtres de l'art. (*Extrait des œuvres de Mengs*).

M. Reynolds a partagé la peinture d'histoire en trois *styles*; le *grand style*, le *style d'apparat* & le *composé*. Il fait consister le premier à s'élever au dessus des formes individuelles, & à éviter toutes les particularités locales & les petits détails de toute espèce. Il donne pour modèles de ce *style* les ouvrages des statuaires grecs. Dans le grand *style*, on cherche le beau, la juste expression & non le nombre des figures; une couleur capable de fixer l'attention du spectateur, d'augmenter en son ame l'impression qu'y doit faire le sujet, & non l'éclat qui éblouit les yeux & empêche l'ame de se recueillir pour jouir du spectacle qui lui est offert; les attitudes vraies qu'inspire la nature, & non les attitudes affectées auxquelles nous avons été accoutumés par notre éducation, & qu'elle nous fait regarder comme de la grace; les mouvemens que l'homme fait avec facilité, & non ceux qui le mettent dans un état violent. Enfin le beau & le simple composent ce *style*.

Le *style d'apparat* est celui dans lequel on cherche à plaire par des compositions tumultueuses, dans lesquelles on fait entrer un grand nombre d'objets; par de grands mouvemens, par des effets singuliers de clair-obscur, par le vif éclat des couleurs, & enfin par tout ce qui est capable d'affecter agréablement le sens de la vue, sans parler à l'ame ni à l'esprit. On peut l'appeller le *style ornemental*, parce qu'il est propre à orner, à décorer des appartemens, des édifices, mais qu'il est indifférent à l'instruction. On peut aussi l'appeller le *style pittoresque*, parce qu'on y recherche tous les agrémens que peut procurer la peinture proprement dite, en négligeant les beautés supérieures qu'elle doit créer en qualité de poésie. Joserois dire qu'on peut même l'appeller le *style sensuel*, parce qu'il ne s'occupe que de flatter un de nos sens.

Du grand *style* & du *style d'apparat*, le premier négligeant les beautes secondaires de l'art, ou ne les admettant qu'avec la plus grande discrétion; le second faisant de ces agremens secondaires son principal objet, peut se former un troisième *style*, composé de l'un & de l'autre, moins grand que celui qui ne s'attache qu'à la beauté par excellence, mais ayant cependant de la grandeur, & cherchant à la parer de tous les agrémens que procure l'étude de la couleur propre, la magie du clair obscur, & la recherche de ce qu'on appelle la grace, qualité inferieure à la beauté proprement dite, qui tient plus à la majesté. En cherchant ce *style composé*, il est aisé de tomber dans un *style* bâtard; de dégrader par des agrémens trop fleuris la noble simplicité des grandes écoles, & de ternir l'éclat de l'école vénitienne par le mélange de cette simplicité. Le *grand style* aime à être conservé dans sa pureté native; tout mélange le dégrade.

Les plus beaux modèles qu'on puisse offrir du *style composé* sont les ouvrages du Corrège. Cet artiste enchanteur a su franchir avec succès une carrière où les chutes sont faciles. Tout conspire chez lui à produire un grand effet: la belle étendue de ses lumières, sa couleur, sa manière générale de draper, ses contours coulans & faciles. Après lui, & peut-être d'un pas égal, marche le Parmesan, qui a ennobli la mollesse efféminée de la manière moderne, l'a réunie à la simplicité de l'antique & même à la grandeur, à la sévérité de Michel-Ange. Tous deux cependant n'ont pu éviter tous les écueils. En s'efforçant de prodiguer la grace à leurs sujets, ils ont été peut-être au de-là du but, & sont tombés quelquefois dans l'affectation, l'un des plus grands vices de l'art. (*Article extrait des œuvres de Mengs & de M. Reynolds.*)

SUAVE. (adj.) La *suavité* est une nuance fine qui tient à la douceur, à l'agrément & même à la grace.

On dit *un effet*, *une couleur suave*. Une composition *suave* seroit celle dont toutes les

parties & l'effet général inspireroient un sentiment à la fois doux & agréable.

Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet & à la couleur.

Si la composition offre des expressions fortes, des caractères marqués, des effets extraordinaires & qu'on appelle piquans, si la couleur est vigoureuse, toutes ces qualités ne comportent pas la *suavité* & elles peuvent même y être regardées à plusieurs égards comme supérieures.

La *suavité*, ainsi que la douceur, ont pour écueils la mollesse & même la fadeur; & l'on seroit tenté de croire que des tableaux dont le plus grand mérite seroit d'être *suaves*, conviendroient plus à des hommes de mœurs & d'esprits énervés & affoiblis, qu'à des hommes dont l'ame auroit toute l'énergie dont elle est susceptible. (*Article de M.* Watelet.)

Si l'on rapproche l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc sera brusque & aura quelque chose de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des passages insensibles, l'effet sera *suave*, parce que l'œil sera conduit doucement d'un extrême à l'autre. C'est ce que Mengs a démontré en prenant pour exemple le noir & le blanc.

« Si l'on se sert proportionnellement, dit-il, » du noir & du blanc, selon l'idée qu'on » veut exprimer sur la toile, en employant » tantôt plus le noir, & tantôt plus le blanc, » & tantôt aussi des demi-teintes, on produira, » malgré l'uniformité de caractère de ces deux » couleurs, des sensations variées. En rapprochant les deux extrêmes, l'impression sera forte » & dure; mais en mettant un grand intervalle de demi-teinte entre l'un & l'autre, » le caractère en sera plus doux; & lorsqu'on » aura soin de faire suivre un certain dégré » de teinte par celui qui en approchera le plus, » en les distinguant seulement assez l'un de » l'autre pour les rendre sensibles & pour qu'il » y ait entre ces teintes une douce progression, il » en résultera un ouvrage fort suave ».

SUBLIME (adj.) Il signifie *grand*, *élevé au suprême dégré*. Il se prend aussi substantivement, comme dans ces phrases: « Le *sublime* » est toujours simple. Il n'est pas donné à » tous les hommes de sentir le *sublime*; le » trouver est plus rare encore ».

Le *sublime* est la plus haute perfection. La nature se montre quelquefois *sublime* & l'imitation cherche souvent à l'être.

Pour arriver à ce but il est deux moyens qu'il est indispensable que l'imitation réunisse. Le premier c'est de saisir la nature, objet de l'imitation, dans les instans où elle se montre *sublime* : l'autre de choisir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer davantage à rendre le *sublime* d'une manière *sublime*.

La nature n'est pas subordonnée à l'homme; mais les imitations sont ses ouvrages & dépendent de lui. Leur but le plus distingué est de plaire, d'attacher, d'émouvoir, d'entraîner, de toucher; & le *sublime*, par rapport à l'homme imitateur qui pratique les arts, est d'opérer les effets dont je viens de parler le plus promptement, le plus complettement, &, pour parler ainsi, aux moindres frais qu'il est possible.

Voilà pourquoi la simplicité appartient au *sublime* : simplicité d'intention, d'action, & de moyens. La grandeur & l'énergie comportent cette même énumération, & font le plus souvent partie du *sublime*.

L'unité d'intention produit l'unité de sentiment & d'action; elle conduit aussi à l'unité de moyens. Un mot tel que celui du vieil Horace : *qu'il mourut*, est l'effet d'une unité d'intention, de sentiment, & l'expression *sublime* du regret que l'action n'ait pas répondu à l'intention & au sentiment dans lesquels ce héros s'étoit concentré, ou plutôt avec lesquels il s'étoit identifié.

Une seule intention prédominante dans une composition, dans laquelle tout se montre l'effet de cette intention, a quelque chose d'imposant qui appartient au *sublime*. Delà dérivent ces inductions; peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la disposition de ces objets, une seule lumière, un coloris sans recherche, un accord simple & général, tendant à un effet unique; une figure, un trait de caractère, de sentiment, de passion déterminant tous les autres traits. &c. Voilà en général les moyens de l'art. L'heureux choix qu'en fait l'artiste de génie le conduit au *sublime* de l'imitation : & si ce qui appartient à la nature dans le sujet est également bien choisi, on peut alors hazarder de dire que l'imitation *sublime* est à certains égards au-dessus du *sublime* imité; car il a fallu de plus la supériorité du génie & celle de l'industrie.

Essayer d'entrer dans de plus grands détails seroit risquer d'affoiblir les principes. Les exemples même sont difficiles à y adapter parfaitement; & plus en peinture que dans quelques autres arts.

Premièrement, parce que les exemples parfaits y sont infiniment rares.

Secondement, parce qu'ils ne sont à la portée que de ceux qui les possèdent, ou du petit nombre qui a la facilité de les observer où ils se trouvent.

Troisièmement, parce que ces exemples, c'est-à-dire les tableaux *sublimes*, changent eux mêmes par leur nature physique, indépendamment de ce qu'ils sont sujets à être altérés

par les accidens; & qu'enfin, lors qu'il s'agit des plus grandes perfections, telles que le *sublime*, il faut que les ouvrages où se trouvent ces perfections soient jugés par des hommes capables de les sentir.

Le *sublime*, de quelque genre qu'il soit, *sublime* de vertu, d'action, d'expression, de discours, de silence même, n'est pas à la portée de toutes les ames & de tous les yeux : la simplicité & l'unité paroissent souvent avoir bien moins de mérite que la complication.

Plus les idées même se multiplient par le progrès des lumières, plus on s'apperçoit que les idées *sublimes* dont je viens de parler deviennent rares.

Elles ne sont-ni de tous les hommes ni de tous les siècles; mais, dans les arts d'imitation dont les ouvrages tombent & restent sous le sens de la vûe, on desire aumoins le *sublime* lors qu'il n'existe pas; car le sens de la vûe lui même, délicat, & rendant toujours pour son repos, à un seul point, à un seul effet, ramène physiquement, autant qu'il le peut, à l'unité & à la simplicité. Dans les temps où la peinture s'égare, on conçuit donc encore le meilleur, même en suivant le pire, & cette conscience de la perfection lui conserve ses droits & l'hommage qui lui est dû. (*Article de M. Watelet*).

Voyez à l'article Style, ce qui a été dit du *style sublime*.

SVELTE. (adj.) Ce mot est emprunté de l'Italien *svelto*, qui signifie *délié*. Une taille *svelte* est, dans la langue des artistes, ce qu'est, dans la langue ordinaire, une taille *déliée*.

Le sens du mot *svelte*, dans toute l'étendue que lui donnent les artistes, ne peut être employé que par la réunion de plusieurs idées que donnent ceux-ci : *élégant*, *délicat*, *léger*.

Le *svelte* tient de près à l'élégance, avec cette différence que le *svelte* s'applique plus ordinairement, dans la langue générale, à la taille, à l'ensemble, qu'à de moindres parties.

On ne dit pas, *des bras*, *des jambes sveltes*; mais on dit, *une taille svelte* en parlant de celle d'une nymphe, ou du corps d'un jeune homme; & l'on entend, en parlant ainsi de l'une & de l'autre, une proportion dans toutes les parties de l'ensemble qui dénote qu'il est léger, dispos, en même tems qu'agréable. Cette dénomination emporte même quelque chose d'un peu élancé qui appartient au développement de la jeunesse.

L'enfance n'est pas *svelte* & ne doit pas l'être : c'est un état encore trop imparfait. La rondeur, la mollesse des parties, la fraicheur, la naïveté, la grace qui vient de l'accord des impressions & des mouvemens sont des compensations qui lui suffisent. Les sentimens que l'enfance inspire ressemblent au plaisir que donne l'espérance.

La jeunesse, dans son épanouissement, c'est-à-dire, aux approches de l'adulescence, devient *svelte* : elle l'est encore, ou du moins elle a encore de l'élégance dans l'âge qui suit; mais la virilité confirmée commence à changer de caractère; car la nature, qui, dans les âges précédens, avoit l'air de s'élancer pour atteindre le terme de sa parfaite croissance, s'appuie & se repose, pour ainsi dire, sur elle-même, lorsqu'elle y est parvenue. Elle se pare alors d'une sorte de consistance : le corps devient *musclé*. Il paroît s'enorgueillir d'une vigueur qui fait disparoître le *svelte* & rallentit l'agilité. Enfin ce corps s'appesantit : il grossit ou s'ammaigrit par parties, sans garder de proportions, soit parce que les sucs nouriciers qui surabondent, n'ayant plus de développement à opérer, se placent où ils peuvent; soit que quelques causes de déperissement détériorent certaines parties, en gênant les sécrétions, ou en altérant la nourriture qui leur est nécessaire.

Voilà ce qui donne aux corps les caractères de l'âge qui approche de la vieillesse.

Dans celui-ci, ce qu'on veut bien quelquefois appeller *beauté*, tient à des idées accessoires purement morales. On croit appercevoir dans ce qu'on nomme un beau vieillard, des apparenses qui annoncent l'équilibre des passions, & par conséquent la sagesse, la bonté qui doit en être la suite, & l'expérience utile aux autres pour les conseils. Les rides, effets du tems, les cheveux blanchis, la courbure même des membres qui suppose des fatigues éprouvées, des travaux remplis, font naître des idées de respect & d'intérêt. On pense que l'on est destiné à parvenir à cet état. Ces idées réunies embellissent en quelque sorte, ou voilent du moins, les imperfections. Quant à la caducité, aucune illusion ne peut se mêler aux idées qu'elle inspire : celle de la destruction prochaine en laisse appercevoir & en augmente même, aux regards, les difformités.

Artistes, ne représentez pas, si vous n'y êtes forcés, les deux extrémités de la vie. Elles ne comportent aucune beauté. L'enfant à l'instant qu'il vient de naître, le centenaire prêt à s'éteindre, n'offrent que des imperfections que rien ne rachete : l'âge où l'homme est *svelte* doit vous plaire plus que tout autre; mais songez qu'une figure maigre, ou dont la taille n'a souvent de légereté & de prétention à l'élégance qu'aux dépens de la proportion des cuisses & des jambes, n'est pas *svelte*, mais incorrecte.

Donner une tête de plus à la dimension totale d'une figure, est un moyen plus toléré qu'autorisé par l'art. Car il est plus fin dans ses moyens avoués, & la nature n'en employe pas

de tels pour produire la beauté, la grace, l'élégance & le *svelte*.

L'artifice des ajustemens & des parures se sert, il est vrai, de moyens qui lui appartiennent, pour tromper vos yeux & vous cacher des disproportions. Il n'y a pas un très-grand inconvénient que vous y soyez trompés comme hommes; mais il y a du danger que vous le soyez comme artistes.

En cette qualité, on exige de vous plus que de la nature même; le choix parfait. Ainsi le *svelte* doit s'offrir dans vos tableaux, sans blesser la correction, c'est-à-dire, léger, sans être fluet, élégant sans être maniéré, & délicat sans maigreur. (*Article de M.* WATELET.)

SUJET (subst. masc.) Le principal but d'un artiste est d'exprimer son *sujet* & de le rendre sensible au spectateur. Ce *sujet* doit être un, parce que l'attention du spectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet; il fera plus d'effet, s'il est simple que s'il étoit composé, parce qu'un objet composé, fixe moins l'attention qu'un objet simple. Il fera plus d'effet sur l'ame du spectateur, s'il n'est offert que dans sa principale circonstance, que si l'artiste cherche à réunir un grand nombre des circonstances qui ont pu l'accompagner, encore par la même raison; c'est-à-dire, parce que l'attention est distraite par des objets compliqués.

Les anciens, & quelquefois les plus illustres des artistes modernes se sont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'est-à-dire, à exprimer avec une seule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des *sujets* qui en comportoient un grand nombre. Une seule scène du massacre des innocens, ou de l'enlèvement des Sabines fera sur l'ame du spectateur une impression plus profonde, que si on lui offroit toutes les scènes dont ces sujets sont susceptibles, parce que ces différentes scènes partageroient son attention & les facultés de son ame, & rendroient l'impression moins forte en la divisant.

Tout doit être grand dans un *sujet* qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un *sujet* riant, triste dans un *sujet* affligeant, simple dans un *sujet* qui a de la simplicité. Le caractère de dessin, l'ordonnance, le site, l'effet, la couleur; il faut que tout corresponde au *sujet*, que tout concoure à l'impression qu'il doit faire.

Un même principe existe pour les ouvrages de l'art & pour la poésie. Un *sujet* triste seroit manqué par le poëte s'il le traitoit d'un style badin, un sujet sombre s'il le traitoit d'un style brillant. Le peintre fait la même faute quand il n'accorde pas l'effet & la couleur à son *sujet*.

Comme les artistes ne se sont pas toujours procuré l'éducation convenable à leur art; comme ils n'ont pas toujours reçu de la nature l'esprit de cet art, qui est le même que celui qui guide le poëte, il leur est souvent arrivé de pécher dans cette partie, & de contrarier, par le style & l'effet, le *sujet* qu'ils ont voulu traiter.

Les peintres cherchent souvent à montrer, par des épisodes, la richesse de leur esprit & la fécondité de leurs ressources. Si le *sujet* fait d'autant plus d'impression qu'il se rapproche plus de l'unité, les épisodes semblent devoir toujours nuire à son impression. Il est cependant des occasions où ils peuvent la renforcer en la multipliant: mais ils seront toujours nuisibles, s'ils ne s'accordent pas avec le genre des *sujets*, s'ils sont bas dans un *sujet* heroïque, gais dans un *sujet* pathétique. &c. De grands maîtres sont tombés quelquefois dans ce vice de convenance; mais leur exemple ne sauroit excuser leurs imitateurs. Ces maîtres ont été grands par leurs grandes qualités & non par leurs fautes. (L.)

SYMMÉTRIE. (subst. fem.) Les Grecs appelloient *symmétrie* ce que nous appellons *proportions*. C'est par la connoissance de cette partie de l'art, qu'ils se sont élevés, dit Mengs, si prodigieusement au dessus des artistes modernes, & c'est de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

Les modernes entendent par *symmétrie*, le parfait rapport qu'ont entr'elles des parties correspondantes, comme les deux ailes d'un bâtiment, les deux candélabres qui décorent les deux côtés d'un dessus de cheminée &c. La *symmétrie*, prise dans cette dernière acception, est contraire à l'art de peindre, qui se propose au contraire la plus grande variété, & qui en trouve par-tout l'exemple dans la nature. Cependant, au renouvellement des arts, les peintres avoient imprunté des architectes le goût des compositions symmétriques. Ce goût vicieux duroit encore quand Michel-Ange composa son jugement dernier. La composition de ce tableau imite assez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton. Il faut admirer les fières beautés de cet ouvrage, & pardonner à l'artiste le dernier tribut qu'il a payé au goût qu'avoient introduit ses prédécesseurs. (L.)

SYMPATHIE (subst. fem.) amitié, accord des couleurs entr'elles. Il y a des couleurs dont le voisinage est dur, & d'autres qui s'approchent doucement, qui semblent se complaire à s'avoisiner.

Il y a des couleurs qui sont matériellement antipathiques. Telles sont deux couleurs qui, belles par elles-mêmes, & capables de s'avoisiner avec douceur, ne produisent par leur mêlange qu'une troisième couleur désagréable. (L.)

TABLEAU

T

TABLEAU. (fubft. mafc.) On donne ce nom à tout ouvrage de peinture qui peut fe déplacer, à la différence des ouvrages peints fur les voûtes & fur les murs. Il y a des tableaux peints fur bois, fur toile, fur cuivre, fur ctuim, &c

TACHE. (fubft. fem.) Des parties de couleur qui ne font pas d'accord avec celles qui les avoifinent, font *tache* au tableau. Rubens qui fondoit peu fes couleurs, qui fe contentoit fouvent de les mettre les unes à côté des autres, a quelquefois, dans fes carnations, des parties qui font *tache* quand on les regarde de trop près.

Il arrive que des *taches* que l'on voit fur les murs repréfentent, fur-tout aux yeux des artiftes, des têtes, des expreffions fingulières, des figures & même des grouppes. Ces accidens peuvent fournir des idées à des hommes capables d'en tirer parti. Mais il femble trop fouvent que les peintres aient pris pour modèles de leur compofition les *taches* de quelque muraille; on n'y voit pas plus de méditation fur ce que le fujet auroit dû leur infpirer. (L)

TALENT (fubft. mafc.) On n'acquiert du talent que par le travail; mais il faut, pour rendre ce travail fructueux, être fecondé par des difpofitions naturelles. Cependant l'art de la peinture a tant de parties différentes dont chacune devroit fuffire à la gloire d'un artifte, que peu d'hommes peut-être fe trouveroient fans *talent*, fi chacun fe livroit à la partie à laquelle il eft appellé par la nature, & fi le public étoit jufte.

Cette obfervation n'avoit pas échappé à M. Cochin. » Il doit vous être venu à Rome, » dit-il dans une de fes lettres à un jeune » artifte, une penfée dont j'ai fouvent été oc» cupé pendant le féjour que j'y ai fait : c'eft » que la peinture dont on nous fait à Paris » un phantôme effrayant, vu toutes les qua» lités qu'on exige dans le peintre, paroît » confidérablement moins difficile en Italie, » lorfqu'on obferve toutes les différentes ma» nières des grands maîtres, & même les » défauts ou l'abfence de beauté qu'un leur » pardonnoit; il femble qu'on auroit pu être » quelqu'un de ces maîtres, chacun fuivant » fon inclination. Si je ne puis être un Guide, » diroit-on, je pourrois du moins être un » Caravage, ou enfin un Valentin. Si l'on » n'exigeoit pas un coloris plus précieux que » fouvent on en voit dans les maîtres les plus » eftimés, je pourrois me livrer tout entier à » l'étude du deffin. Mais fi je fuis un Daniel » de Volterre, on dira que j'ignore ce que » c'eft que de peindre; un Pietro da Cortona, » on me querellera fur mes licences; un Paul » Veronèfe, on s'écriera que je ne fais pas » deffiner. Apprenons donc tout, fauf à ne » favoir de tout qu'un peu. Je le repete; il » ne fert de rien de crier contre fon fiècle: » il faut fe foumettre, & faire le moins mal » qu'on pourra. »

Mais il faut dire auffi qu'en fe foumettant au goût d'un fiècle blazé, on réunit toutes les parties à un degré médiocre; que de toutes ces parties médiocres réfultent de médiocres ouvrages, & pour l'artifte, un honneur médiocre qui ne lui furvivra pas. Les hommes immortels font ceux qui ont excellé dans une partie. (L.)

TALENT. Peintre à talent. C'eft ainfi qu'on appelle un peintre qui réuffit dans plufieurs genres, fans avoir dans aucuns des fuccès éminens.

TAPAGE (fubft. mafc.) Ce mot fignifie proprement un grand bruit, tel que le font des enfans dans leurs jeux défordonnés. Il eft fingulier que ce mot ait paffé dans la langue des arts, & qu'il y foit pris en bonne part. Je ne crois pas que les Grecs aient jamais eu de mots, dans leur langue fi riche, pour exprimer qu'il y avoit du *tapage* dans les tableaux de Zeuxis, d'Apelle ou de Protogène. Raphaël auroit entendu dire avec plaifir qu'il y avoit de la fageffe, du raifonnement, du génie dans fes tableaux; mais je doute qu'il eût été flatté d'entendre dire qu'il y avoit du *tapage* dans fon tableau d'Heliodore. Ce mot s'eft introduit dans l'idiôme des artiftes, quand les peintres, au lieu de raifonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la fageffe, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement défordonné & qui feroient un grand *tapage* fi elles pouvoient être animées. On dit auffi, en parlant

de semblables compositions, qu'elles font du *fracas*.

Il faut cependant avouer qu'il y a des sujets qui veulent produire ce qu'on appelle du *tapage*, du *fracas* dans la composition; telles sont les batailles, les bacchanales, &c. Ces sujets doivent être admis entre ceux qui sont proposés aux artistes; mais ils ne sont pas de ceux qui doivent être choisis de préférence, & ils sont subordonnés au grand genre de l'histoire. La gloire de l'art est de représenter la nature humaine dans sa beauté, & non dans l'ivresse ou dans la fureur. (L.)

TAPER. (verbe act.) Frapper de plusieurs coups, mais avec peu de violence. Les peintres ont adopté ce mot. Ils appellent un tableau *tapé*, celui qui est d'une exécution si facile & si prompte, qu'il semble que l'artiste n'ait fait, pour le produire, que *taper* la toile de quelques coups de brosse. On dit d'un tableau qui fait son effet à une certaine distance, & qui, de près, n'offre que des coups de pinceau donnés librement, qu'il n'est que *tapé*. Les premières esquisses ne sont ordinairement que *tapées*. Quand les coups de crayon ou de pinceau que le vulgaire croiroit avoir été donnés presqu'au hasard, dévoilent aux connoisseurs la science de l'artiste, on dit que l'ouvrage est savamment *tapé*. Quand l'artiste indique beaucoup avec peu de travail, on dit que son ouvrage est spirituellement *tapé*. On le compare alors à l'homme d'esprit, qui dit beaucoup de choses avec peu de paroles. (L.)

TÂTER. (v. act.) C'est l'action d'un homme qui manque de science ou de pratique, qui est incertain de ce qu'il doit mettre sur la toile, & qui n'opère qu'à *tâtons*, comme s'il étoit dans les ténèbres. Il ne peut de cette manière produire qu'un ouvrage *peiné*; ses travaux sont *fatigués*, ses couleurs *tourmentées*; on n'y reconnoît aucune des graces que donne la facilité jointe au savoir. (L.)

TÂTONNER (v. neutre) se dit des artistes qui semblent, en opérant, *tâtonner* comme des aveugles.

TEINTE. (subst. fém.) Les *teintes* sont des couleurs mêlées entre elles dans des proportions différentes, suivant les nuances dont on a besoin. Elles se forment de deux manières. On peut prendre au bout du pinceau des couleurs capitales dans la proportion convenable à la nuance que l'on veut produire; on peut aussi arranger séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. Ces mélanges de couleurs se nomment *teintes* au moment où le peintre les fait, & plus communément on les appelle *tons* quand ils sont employés: ainsi le peintre fait des *teintes* violâtres pour une tête à laquelle il travaille, & le spectateur admire la justesse & la vérité des *tons* violâtres qu'il a établis dans cette tête. Le savant artiste dont on va lire l'article *Teinte*, pense autrement que nous sur l'emploi des mots *teinte* & *ton*. (L.)

TEINTE, terme de peinture qui sert à désigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, poor imiter une partie des nuances diverses que présente la nature, soit que les *teintes*, ou petites portions de couleurs mélangées soient sur la palette du peintre, soit qu'il les ait disposées sur son tableau.

Ainsi on dit: *avant que de peindre, il faut faire ses teintes; les teintes doivent être posées avec bien de la justesse; noyez les teintes les unes dans les autres sans cependant les salir; tel peintre varioit infiniment ses teintes, tel autre les employoit d'une manière fort simple. Il y en a qui les font au bout du pinceau, sans mélanger les couleurs avec le couteau à couleur. Les teintes de Rubens sont vives, les teintes du Guide sont fraîches. Le Corrège fondoit bien ses teintes &c. &c.*

Voilà quelques exemples de l'emploi du mot *teinte*; mais on en use souvent d'une manière peu exacte dans les atteliers, & c'est mal-à-propos qu'on y entend dire *voilà une teinte trop claire* en parlant d'un *ton* dans un tableau; parce que, quoique la *teinte* contienne en effet le dégré de brun ou de clair nécessaire à l'ouvrage, le mot *teinte* ne doit s'entendre particulièrement que de ce qui est relatif au coloris. Ainsi on diroit très justement: cette *teinte* est trop bleue, ou trop verte, & c'est avec moins de précision, qu'on dit le tableau du déluge par le Poussin est d'un *ton* gris, il seroit mieux de dire d'une *teinte* générale grise, & à l'inverse il ne faudroit pas dire: *Les fonds de Caravage sont d'une* TEINTE *noire, ils avancent autant que ses figures*; il faudroit se servir du mot TON & dire d'un TON *trop noir*, parce que le dernier mot est seul consacré à exprimer le dégré de brun ou de clair, & que c'est ce qui forme sa distinction avec le mot *teinte* qui n'est applicable qu'au coloris (1).

Je sais que les artistes ont été entraînés à

(1) Je crois que les langues n'ont jamais tort dans la bouche de ceux qui les parlent bien; qu'on peut souvent trouver la raison de ce qui ressemble chez elles à de la bizarrerie, & qu'il est facile de justifier la nôtre de ce que, dans certaines occasions, elle employe indifféremment les mots *teinte* & *ton*. Voyez le second article TON, où la cause de cet usage est discutée. (*Note du Rédacteur.*)

cette confusion par plusieurs écrivains sur l'art qui n'ont pas usé de ces mots selon leur véritable signification : c'est ainsi que l'erreur à vieilli & subsiste encore.

Mais si l'on consulte de Piles qui réunissoit la justesse des principes à la pureté du langage, on verra la précision dont nous parlons bien établie. Voici comment il s'exprime : « la variété des TEINTES, à-peu-près dans le » même TON, employée sur une même figure, » & souvent sur une même partie, ne contri- » bue pas peu à l'harmonie » : (*Traité du coloris*).

Nous convenons encore que l'extrême liaison qui se trouve entre les TEINTES & les TONS d'un tableau, fait qu'il y a souvent peu de différence dans le sens de ces deux expressions, puisque la couleur locale d'un objet comme, par exemple, celle d'un maron, le fait detacher en brun, sur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme seroit un citron, & dans ce cas là on pourroit dire indifferemment : *Ce maron se détache par la vigueur de la* TEINTE, *ou par la vigueur du* TON.

Il y a des objets qui sont de même couleur & qui offrent une *teinte* differente. On sait qu'il y a plusieurs sortes de blancs, de noirs, de citrons, &c. C'est ainsi que les estampes des differents maîtres sont de *reintes* diverses, quoique toutes imprimées avec de l'encre de même sorte. Le Bossuet de Drevet est d'une *teinte argentine*, les ouvrages de Bolswert sont d'une *teinte* vigoureuse, les estampes en manière noire sont en même tems d'une *teinte* chaude & suave.

Tout ce que nous venons de dire rend à éclaircir la signification du mot. Il est tems de s'entretenir un peu des règles générales qu'on peut poser sur l'usage des TEINTES. A leur égard, comme par rapport aux autres parties de l'art, les peintres ont adopté des manières exclusives, faute de bons principes, & de vues droites sur la nature. Les uns varient constamment leurs *reintes* à l'infini; d'autres ont une manière plus *simple* & constamment plus large. Cependant la nature nous dicte la loi qu'on doit suivre selon les diverses circonstances des lumières qui éclairent les objets. S'ils sont frappés d'une lumière vive, telle que l'est celle du soleil, ils en sont fort empregués, les couleurs locales disparoissent en partie, les petites formes perdent elles-même de leurs saillies, & les *reintes*, dans chaque masse des differens objets, sont peu variées, si ce n'est par la diversité qu'y apportent les divers plans.

Si au contraire l'objet n'est pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu & les TEINTES sont infiniment variées.

La nature des objets détermine aussi sur le plus ou le moins de variété dans les TEINTES. Sur les corps polis & luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de TEINTES. Ainsi les draps de nature fort poreuse & qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas & les satins qui, d'un tissu plus dur & plus serré, reflechissent une grande quantité des rayons qui les entourent.

De ces observations, il faudra conclure que bien loin d'adopter pour tous ses ouvrages le même systême sur les TEINTES, un homme à principe sent la nécessité d'en employer de différents dans le même tableau. Si la scène est en partie éclairée du soleil, les TEINTES de la partie qui en est éclairée seront vives mais larges, & presque égales, tandis que, dans les parties privées de la grande lumière, elles seront infiniment variées.

Quant aux principes de la pratique ils se réduisent à peu de chose, & varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les *teintes* doivent être les plus fraîches & les plus vives qu'il soit possible ; les huiles, la composition metallique des couleurs les rendent susceptibles de changement.

Les TEINTES, comme nous l'avons dit plus haut, doivent être posées avec la plus grande justesse, afin qu'étant peu tourmentées sur le tableau par la main du peintre, elles en conservent plus de fraîcheur & de franchise.

Les *teintes* de la détrempe & de la fresque, demandent une grande habitude, parce qu'en séchant, elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. (*Article de M.* ROBIN.)

TENDRE (adj.) On dit des couleurs *tendres* comme des couleurs *dures*, & ces deux mots sont opposés entr'eux. Ils ont été transportés métaphoriquement du sens du toucher à celui de la vue. Il semble que des couleurs douces & suaves fassent sur les yeux le même effet que des choses délicates & *tendres* opèrent sur le tact. (L.)

TENDREMENT (adv.) Peindre *tendrement*, c'est peindre d'une manière suave & moëlleuse. Ce mot ne semble pouvoir s'appliquer qu'à des effets doux : ainsi je ne crois pas qu'on puisse dire d'un tableau peint moëlleusement, mais fier d'effet, qu'il est peint *tendrement*. (L.)

TENDRESSE (subst. fem.) Comme on dit peindre *tendrement*, on dit aussi peindre avec *tendresse*. On peut aussi opérer avec *tendresse*, dans la sculpture & dans la gravure. L'Andromede du Puget a été faite avec *ten-*

dresse, & au contraire les statuaires Florentins ont été sujets à opérer *durement*. Le burin de Drevet avoit de la *tendresse*, celui de Baléchou en manquoit. (L)

TERME (subst. masc.) On donne le nom de *termes* à des statues dont la partie inférieure se termine dans la forme d'un obélisque renversé, ce qui s'appelle gaine. Cette forme a été empruntée des anciens Hermès, & rappelle à l'enfance de l'art, au temps où pour représenter une figure d'homme on se contentoit de mettre une tête, ou même une pierre ronde, sur un poteau. Les *termes* sont ordinairement destinés à la décoration des jardins. On les place aussi quelquefois sous des entablemens, & ils font l'effet des caryatides. Le *terme* marin est celui qui se termine en queue de poisson, au lieu de se terminer en gaine. (L.)

TERMINER (v. act.) Ce mot n'a pas un autre sens dans la langue des arts que dans le langage ordinaire. Il signifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiste est capable de lui donner. Il est, à cet égard, synonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès* & on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit aussi : Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire : Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une signification substantive ; on dit un *fini* précieux, un *fini* excessif, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, excessif, précieux. Voyez l'article FINIR. (L).

TERRAIN (subst. masc.) Ce mot est consacré au paysage. Voyez l'article PAYSAGE.

TERRASSE. (subst. fém.) Voyez ce qui en est dit à l'article PAYSAGE.

TÊTE. (subst. fém.) C'est celle de toutes les extrémités à laquelle les artistes doivent mettre le plus de choix & d'étude, parce que les regards se portent d'abord sur la tête, qu'elle est le principal siège de la beauté, & que c'est sur elle que se peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. Voyez ce qui a été extrait de Winckelmann sur la *tête*, dans la première partie de l'*Histoire de la Sculpture*, premier article SCULPTURE.

La forme ovale que décrit la *tête* ne doit être ni trop courte, ni trop allongée ; elle ne doit se terminer d'une manière aigue, ni dans sa partie supérieure, ni dans sa partie inférieure.

Les petites *têtes* ont de l'élégance & de la noblesse ; les grosses *têtes* de la pesanteur. Comme l'œil se sert sur-tout de la proportion de la *tête* pour mesurer les autres parties du corps, si elle est grosse, le corps renfermera moins de fois la mesure de la *tête*, & sera court. Si au contraire la tête est petite, le reste de la figure contiendra un plus grand nombre de mesures de la *tête*, & par conséquent la figure entière sera grande & élégante. Lysippe qui s'occupa sur-tout de l'élégance & de la grace, fit les *têtes* plus petites que ses prédécesseurs, & cette circonstance parut assez importante, pour que le souvenir en ait été consacré par les anciens historiens de l'art.

Un grand front est un témoignage des insultes du temps, puisque la nature a coutume de prodiguer les cheveux au jeune âge. On voit par les ouvrages des anciens poëtes & par l'inspection des *têtes* antiques, que les Grecs estimoient les petits fronts. Ils vouloient que la forme, ni trop plate, ni trop relevée, en fût arrondie doucement des deux côtés ; ce qui n'arrive pas quand les tempes sont dégarnies de cheveux, défaut que les modernes ont quelquefois érigé en beauté.

Les anciens paroissent avoir donné la préférence aux cheveux blonds. Ces cheveux conviennent bien aux figures qui représentent le jeune âge, & sur-tout aux divinités célèbres par leur jeunesse inaltérable, telles qu'Apollon, Bacchus, Vénus, Hébé. Des cheveux noirs pourroient donner de la fierté aux têtes de Junon & de Pallas. Les peintres peuvent aimer les cheveux blonds & ceux que les anciens appelloient dorés, parce qu'ils ont une teinte jaune plus ou moins forte. Ces sortes de cheveux se marient doucement avec la couleur d'une belle peau. Cependant les cheveux bruns qui se détachent fièrement sur la peau, & en relèvent l'éclat, peuvent aussi produire de beaux effets de peinture. Les cheveux châtains, les cheveux cendrés tiennent le milieu entre les cheveux blonds & les cheveux bruns, & les peintres ne doivent pas négliger l'usage de ces variétés.

Les sourcils, sans trop d'épaisseur, décrivent un arc médiocrement tendu, & ne doivent être ni trop écartés, ni trop rapprochés l'un de l'autre. Les modernes, ou du moins les François, aiment les yeux à fleur de *tête* ; les anciens les enfonçoient sous l'os qui sert de support au sourcil ; ils considéroient l'œil avec son enchâssement, comme formant une des grandes parties, une des parties capitales de la *tête*, & ils donnoient à cette partie le plus de grandeur qu'il étoit possible, par le principe qu'ils s'étoient fait d'agrandir les grandes formes. Les modernes paroissent considérer l'œil d'une manière isolée & indépendamment de son enchâssement, ce qui est une petite manière de voir la nature. L'œil isolé n'est qu'une

petite partie de la *tête*. L'artiste qui voit la nature en grand, la saisit dans ses grandes parties, & c'est dans ces grandes parties qu'il cherche ensuite les détails. Si l'œil s'enfonce modérément sous l'os qui lui sert de toît, l'effet est plus grand, parce que l'ombre portée par cet os est plus grande elle-même. Les yeux médiocrement ouverts & allongés ont beaucoup de douceur; ils conviennent à Vénus: ceux qui sont très-ouverts ont de la fierté; on les attribue à Junon.

Les plus belles joues sont arrondies: l'unité n'en doit être interrompue, ni par la trop forte éminence des os qu'on appelle pommettes, ni par ces trous qu'on appelle fossettes. Les joues enfoncées sont la marque d'une nature souffrante & dépourvue d'embonpoint. L'enfoncement modéré des joues peut servir à désigner une longue douleur.

Les oreilles ne doivent pas être trop grandes; elles s'arrondissent, & décrivent des formes variées qui méritent une étude particulière.

Les Grecs faisoient décrire au nez une ligne droite & continue avec celle du front; ils respectoient l'unité dans cette partie, & l'unité est interrompue par les détails qu'on peut y ajouter. On doit imiter à cet égard la pratique des Grecs, au moins pour les *têtes* idéales, réservant les détails individuels pour les figures qui ne s'élèvent pas jusqu'à la nature divine ou héroïque: encore, dans le grand style, fera-t-on bien de s'écarter fort peu de la manière des anciens, puisqu'elle a plus de grandeur. Il est aisé de reconnoître que, dans les *têtes* qui ne sont pas des portraits, ils se sont attachés à la nature considérée en général, faisant abstraction de tout ce qui n'appartient qu'à la nature individuelle. Cette grande manière d'observer la figure humaine mérite d'être adoptée dans le genre de l'histoire; elle élève ce genre à la hauteur de la poësie sublime. Si l'on se propose d'exprimer quelques unes des vérités de la nature individuelle, on peut observer que les nez modérément aquilins ont de la noblesse; que les nez fort saillans, fort applatis, très-longs, très-courts sont défectueux, & ne doivent être représentés que dans ce qu'on appelle la peinture de genre, qui ne s'élève pas au-dessus de la nature commune.

C'est un defaut à la bouche d'être trop grande; c'en est un d'être trop petite: les lèvres ne doivent être ni plates, ni fort épaisses; l'inférieure est plus épaisse que la supérieure. Ce n'est que dans des situations violentes, qu'on représente la bouche fort ouverte: il est même rare qu'elle le soit assez pour laisser appercevoir les dents; quoique cela puisse être agréable quand l'expression l'autorise.

Le menton qui termine la face s'arrondit agréablement; il la degrade d'une manière ridicule s'il s'allonge en pointe; il n'est pas moins défectueux quand il est trop court.

Cet article est peut-être trop long. Il est inutile à ceux qui feront une étude particulière de la tête; il ne l'est pas moins à ceux qui ne la feront pas. (WINCKELMANN, *Hist. de l'art.*)

THÉÂTRAL, (adj.) Quand les arts de peinture & de sculpture sont exercés chez une nation qui a le goût le plus vif pour les représentations *théatrales*, & qui se livre chaque jour au plaisir de ces représentations, il doit arriver qu'elles prendront de l'influence sur ces arts, & que les artistes, au lieu d'étudier la nature elle-même, se contenteront d'imiter les comédiens. Alors les ouvrages de l'art seront des imitations non de ce que font les hommes dans telle action, dans telle affection; mais de ce que font les imitateurs de ces affections & de ces actions. Si ces imitateurs, c'est-à-dire les comédiens, se livrent à de fausses conventions au lieu de saisir & de suivre la nature; s'ils mettent une affectation étudiée à la place des attitudes, des mouvemens, des gestes que la nature inspire aux hommes suivant les actions qu'ils font, ou les affections dont ils sont pénétrés, les artistes s'éloigneront des vérités de la nature, & adopteront tous les vices des modèles qu'ils se sont choisis. Ces vices ont affecté l'art en France plus que dans tout autre pays, parce que la capitale de la France a des spectacles journaliers, & qu'aucun peuple n'est plus avide de spectacles que celui de Paris.

Il s'est donc formé dans la peinture un style faux, qu'on a nommé style *théâtral*. Les compositions n'ont plus représenté l'histoire, mais des scènes de théâtre. Les attitudes, les gestes, les expressions des personnages, ont été ceux des comédiens, & l'art a été d'autant plus dégradé, que ses ouvrages n'ont plus été que des imitations imparfaites d'imitations elles-mêmes défectueuses. Comme les acteurs tragiques s'étoient ridiculement écartés de la nature, les peintres, en les copiant, s'en écartèrent encore davantage, par la raison que les copistes exagèrent toujours les vices de leurs originaux; & ils furent imités par les statuaires. (L.)

TIMIDE. (adj.) L'apparence de la timidité déplait même dans un bon ouvrage; on veut qu'au mérite d'être bien fait, il joigne celui de paroître avoir été fait hardiment. On est devenu si difficile, qu'on exige que l'artiste joigne aux qualités qui forment le vrai talent, celles qui dépendent de la main, comme

l'aiſance du trait, de la touche, du pinceau. (L.)

TOILE, (ſubſt. fém.) On n'a pas de preuve que les artiſtes de l'antiquité aient peint ſur *toile* avant le règne de Néron. Depuis la renaiſſance des arts, on a longtemps peint ſur le bois, ou le cuivre. La *toile* enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les *toiles* fines; d'autres des *toiles* fort groſſières ou des coutils. Le choix, à cet égard, doit être ſubordonné au goût de l'artiſte & à ſa manière d'opérer. (L.)

TON, (ſubſt. maſc.) Ce mot, applicable dans la langue françoiſe à une infinité d'idées métaphyſiques, lorſqu'on veut en exprimer la nature ou le degré, a, dans l'ART, un ſens général & un ſens ſpécial.

Nous avons dit que l'uſage du mot *ton* étoit fort étendu: en effet, on dit, le *ton* de la bonne compagnie, le *ton* du ſtyle, le *ton* dans la manière de s'exprimer, & ſur-tout le *ton* dans la MUSIQUE; art où ce mot paroît être propre: il ne ſemble applicable à toute autre idée que dans le ſens figuré.

C'eſt ainſi que, dans l'ART, on dit généralement parlant: *Cette eſtampe eſt d'un beau* TON, *d'un* TON *vigoureux*, *ſuave*, *chaud*, *argentin*, *ſourd*, *lourd*, &c. *Ce tableau eſt d'un* TON *ferme*, *clair*, *brun*, *rouge*, *gris*, &c. &c. On dit: *Il faut hauſſer le* TON *de cet ouvrage*, pour exprimer la néceſſité d'en rendre les couleurs plus vives, & encore mieux, celle d'en rendre les maſſes plus décidées, & les objets plus ſaillans.

Mais, comme nous l'avons dit dans l'article *Teinte*, l'emploi ſpécial du mot TON, eſt d'exprimer les degrés de clair ou de brun. *Couleur du même ton*, dit un petit vocabulaire à la ſuite du poeme de Dufreſnoy, *c'eſt-à-dire, couleur qui n'eſt ni plus claire ni plus brune*.

Dans les teintes d'un objet, il doit donc y en avoir qui ſoient de différens TONS, pour les différens degrés de clair ou de brun.

Les TONS d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obſcur: ainſi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les deſſins & dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude: ce n'eſt que par la connoiſſance des TONS, l'art de les ménager, de les appliquer avec préciſion, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à ſa vraie place, donner du corps aux objets, & faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue. Voyez le mot TEINTE. (*Article de M. ROBIN.*)

TON. Ce mot vient du verbe grec τείνω; *je tends*. Le *ton* eſt la *tenſion*, *l'intenſité* ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obſcur. Il paroît, par un paſſage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement par le mot τόνος, *ton* dans la peinture, ce que nous appellons la couleur propre de l'objet. Il dit que le *ton* eſt autre choſe que l'éclat, & qu'il ſe trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière & l'ombre. L. 35, c. 5. Il ſeroit plus précis de dire, entre la plus vive lumière & la demi-teinte.

Le mot *ton*, relativement au clair-obſcur, exprime l'intenſité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art: relativement au coloris, il exprime l'intenſité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui ſont employées dans un ouvrage. Ainſi, quand on dit d'une eſtampe, ou d'un deſſin dans lequel on n'a fait uſage que du noir & du blanc, que le *ton* en eſt foible ou vigoureux, on entend que ce mélange du noir & du blanc y eſt porté à un fort ou foible degré d'intenſité. Comme une couleur, ou un mélange de pluſieurs couleurs, & ce qu'on appelle une *teinte*, peut avoir plus ou moins d'intenſité; cette couleur, ou ce mélange prend le nom de *ton* quand on le conſidère relativement à cette intenſité. Ainſi les couleurs mélangées, lorſqu'on les conſidère relativement à leur mélange, prennent le nom de *teintes*; conſidérées relativement à leur intenſité, elles prennent celui de *ton*.

On ne doit donc pas être étonné que l'uſage ait permis de dire aſſez indifféremment *teinte*, ou *ton*. Un tableau eſt d'une *teinte* griſe, parce que le mélange des couleurs dont il eſt compoſé forme une *teinte* générale griſe: il eſt d'un *ton* gris, parce que l'intenſité de l'effet général n'y eſt pas porté au deſſus du gris. On voit, par cet exemple, que la teinte générale d'un ouvrage forme ſon *ton* général, & que ſi cette teinte eſt jaunâtre, l'intenſité de l'effet dans le tout-enſemble, ou ce qu'on appelle le *ton*, ſera jaunâtre. Un ouvrage eſt d'un *ton* vigoureux, parce qu'il eſt rendu à une grande vigueur d'effet; & il eſt en même temps d'une *teinte* vigoureuſe, parce que cette vigueur d'effet eſt produite par le mélange des couleurs dont le peintre a fait uſage. L'artiſte a compoſé ſur ſa palette, ou au bout de ſon pinceau, des *teintes* vigoureuſes, d'où il a dû réſulter que ſon tableau s'eſt monté à un *ton* vigoureux. (L.)

TOPOGRAPHIE (ſubſt. fem.) Ce mot emprunté du grec, ſignifie peinture d'un lieu: C'eſt la repréſentation fidèle, on pourroit dire le portrait, d'un temple, d'un édifice, d'un port, d'une partie de la campagne. Le

peintre qui adopte ce genre se nomme *topographe*. Mais ces mots ne sont point usités dans la langue des artistes, & les ouvrages de ce genre se nomment des *vues*. On les nomme aussi des *perspectives*, quand ils représentent des intérieurs d'edifices ou des vues fuyantes, telles que des allées d'arbres, des gorges de montagnes, &c. Le mot *topographie* est particuliérement consacré à l'art de dresser des cartes *topographiques*. Elles sont ainsi nommées, parce qu'on ne se contente pas d'y indiquer, comme dans les cartes géographiques, les rivières, les villes, les villages, les montagnes: mais qu'on y désigne avec soin la situation des chemins, des buissons, des monticules, des ruisseaux, &c. Ces cartes sont fort utiles aux militaires. (L.)

TORSE. (subst. masc.) C'est le nom que les artistes donnent à des statues mutilées dont il ne reste que le tronc. Toutes les personnes qui sont familières avec les arts, connoissent le fameux *torse* antique, que l'on regarde comme un precieux fragment de la figure d'un Hercule. » Le torse du Belvedère est » entièrement idéal, dit Mengs, & l'on y » trouve toutes les beautés des autres statues, » jointes à la plus parfaite variété & à une » touche imperceptible. Les méplats n'y sont » sensibles qu'en comparaison des parties plus » rondes, & les formes rondes qu'en compa- » raison des méplats: les angles sont plus pe- » tits que les méplats & que les parties ron- » des, & ne pourroient se distinguer sans les » petites saillies dont ils sont composés. (L.)

TOUR. (subst. masc.) Ce mot n'appartient pas spécialement à l'art. Il s'y emploie, comme dans le style familier, lorsqu'on dit: Cette figure a un bon *tour*; cette composition a un bon *tour*; il faut tâcher de donner un meilleur *tour* à cette partie. Le *tour* de cette figure est roide, n'est pas naturel, &c. (L.)

TOURMENTER. (v. act.) *Tourmenter* un modèle, c'est lui faire tenir une pose à laquelle se prêtent difficilement la structure & les ressorts du corps humain, & qui, par conséquent, le met à la gêne. *Tourmenter* une figure, c'est lui donner une attitude, un mouvement qui n'est pas dans la nature, & qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. *Tourmenter* la couleur, c'est l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, remettre les unes au dessus des autres des couleurs qui, par leur mélange, se nuisent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau maladroitement répétés; enfin, c'est tout ce qui est contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit & assuré. Une composition *tourmentée*, est celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le sujet n'en exige, & même qu'il n'en permet. Enfin, on *tourmente* les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature desavoue (L).

TOUT-ENSEMBLE. (subst. composé.) L'*ensemble* se dit sur-tout d'un seul objet; l'*ensemble* d'une figure, cette figure n'est pas *ensemble*, ou est bien *ensemble*; cette tête est d'un bel *ensemble*. Le *tout-ensemble* se dit de la composition entiere, quoique le mot *ensemble* soit aussi employé dans ce sens. Il faut sacrifier les détails qui seroient capables de nuire au *tout-ensemble*. Des objets qui ont de la beauté, considerés séparément, peuvent nuire au *tout-ensemble*. Il ne suffit pas d'étudier chaque partie de son sujet, il faut en embrasser le *tout-ensemble*. On peut être capable de bien traiter des parties isolées, & ne l'être pas de concevoir un *tout ensemble*. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans, détruisent l'accord du *tout-ensemble*. Il en est de même de la couleur; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au *tout-ensemble*.

Quand on employe le mot *ensemble* pour indiquer le *tout-ensemble*, c'est-à-dire la totalité de l'ouvrage, il faut souvent en déterminer le sens pour qu'il se rapporte évidemment & sans équivoque à cette totalité. On dit alors l'*ensemble* du tableau, du sujet, de la composition. (L.)

TOUCHE (subst. fem.) TOUCHER. (v. act.) On dit *touche hardie*, *touche fine*, *spirituelle*, *lourde*, *légère* &c.

On dit aussi *toucher avec sentiment les chairs*, *avec vérité les étoffes*, *avec esprit le paysage*, *avec fierté les animaux & même la nature morte*.

Ces deux manières de s'exprimer ont des significations assez différentes que je vais essayer d'exposer.

La *touche* est une manière de désigner dans les arts du dessin & de la peinture certains accidens, certaines circonstances de l'apparence visible des corps; accidens & circonstances occasionnés par leur nature, par leurs positions ou par leurs mouvemens.

Lorsque le dessinateur *place la touche*, lorsqu'il la *prononce*, qu'il l'*appuye*, c'est parce qu'alors il est frappé plus particuliérement, plus expressément de l'effet que produisent quelques uns des accidens ou des circonstances dont j'ai parlé.

Dans l'imitation que l'artiste fait d'une figure humaine, si la *touche* qu'il employe est déterminée par les seules courbures du contour

qui font que certains endroits de ce contour ou du trait font privés de lumière & se dessinent en ombre, il n'y a rien qui ait rapport aux impressions de l'ame & à l'expression des passions qui inspirent cependant les usages les plus spirituels & les plus intéressans de la *touche*

Si la *touche* est marquée par l'artiste d'après le sentiment qu'il a du juste mouvement de la figure qu'il dessine ou qu'il peint, elle peut-être spirituelle, fine; elle peut avoir pour but de faire sentir la grace ou la force, d'après l'impression qu'en a l'artiste.

Ce n'est pas encore là tout à fait ce qu'on nomme *touche* d'expression; mais si le dessinateur ou le peintre prononce & appuye la *touche* inspiré par son imagination qui lui représente fortement les accidens que produisent sur les apparences des corps les grandes passions, ou si mieux encore, il prononce cette *touche* d'après la nature même, alors sa *touche* est celle qu'on appelle *touche* des grands maîtres. C'est le signe immuable qu'ils impriment à leurs ouvrages, signe qui les fait reconnoître & qui les distingue des copies qu'on en fait

La *touche* a plus ordinairement & plus fréquemment lieu, lorsqu'on dessine ou qu'on peint la tête, que dans la représentation du reste de la figure. Il y en a deux raisons principales. Premièrement, les traits du visage expriment par beaucoup plus de moyens & sont l'objet bien plus habituel de l'attention de ceux qui observent, que les autres parties du corps.

Les hommes s'expriment & s'entendent par les regards, & les yeux étant en possession d'être les miroirs de l'ame, c'est sur eux que se porte l'attention, comme aussi c'est dans la promptitude & le caractère de leurs mouvemens qu'on comprend plus vite & plus expressivement la pensée. La bouche qui n'est pas éloignée des yeux est mue par une infinité de muscles qui en modifient les expressions. Le nez, le front, les joues accordent leurs mouvemens à ceux des yeux & de la bouche, & cette réunion de signes rend en effet la tête le principal organe de l'expression, & par conséquent l'objet où l'artiste *place*, *prononce*, *appuye la touche* avec plus ou moins d'energie.

Une seconde raison qui fait que la tête s'arroge presque exclusivement, surtout chez les modernes, le privilège d'exprimer, c'est que, hors les mains, toutes les autres parties étant couvertes, nous ne pouvons ni bien observer, ni par conséquent regarder comme aussi importantes les expressions dont toutes les parties du corps sont susceptibles.

Cependant comme la nature les a rendues susceptibles chacune à sa maniere, de concourir à l'expression, ensorte que tout le maintien d'un homme contribue à faire connoître l'impression de son ame & que les extrêmités surtout, comme les mains & les pieds, ont aussi une assez grande variété de mouvemens, il arrive que la négligence qu'on a trop souvent de connoître bien leur langage, rend les figures froides dans toute l'habitude du corps, tandis que la *touche*, quelquefois exagérée, indique dans les têtes un excès de passion.

Plus la *touche* est donc énergique, sur le visage d'un homme passionné, plus, si les autres parties ne partagent pas autant qu'elles le doivent cette passion, plus, dis-je, la figure doit être dans une sorte contrariété avec elle-même; cette contrariété, sans qu'on s'en rende bien compte, détruit ou affoiblit beaucoup l'effet qu'on s'est efforcé de produire.

Les habiles pantomimes (on doit rappeller souvent les peintres à cet art, qui se rapproche plus qu'aucun autre de celui qu'ils pratiquent) les habiles pantomimes font consister la perfection de leurs imitations dans ce point. Aussi le celèbre Garrick, qui excelloit dans l'art de l'imitation théâtrale, voyant un comédien contrefaire un homme ivre avec beaucoup de vérité, par l'indeterminatien des regards, par le desordre de ses traits & l'embarras de sa parole; lui disoit, observant que le reste de la figure ne répondoit pas à ces expressions: « Mon ami, » ta tête est véritablement ivre; mais tes » mains, tes doigts, tes pieds, tes jambes, ton » corps sont plein de raison. »

Je parlois de l'inconvénient qui résulte de ce que la tête s'attribue trop exclusivement toute l'expression. Il en est une suite qui doit frapper tous ceux qui y réfléchissent un moment; c'est que, par là, l'idée de la beauté se trouve insensiblement réduite parmi nous (j'en excepte les artistes) aux formes des traits, abstraction faite de leurs rapports & de leurs proportions relatives avec tout le reste de la figure; ce qui autorise la diversité des opinions à cet égard & réduit la beauté à être une sorte d'objet de fantaisie.

Pour revenir à la *touche* & en donner, s'il se peut, l'application la plus sensible, je dois dire que ce qu'on nomme le *trait* est une ligne qu'on peut supposer égale dans toute son étendue, & à l'aide de laquelle on trace la figure des corps, pour en faire la représentation par le dessin ou la peinture.

Si l'on s'en tient à désigner cette forme par un trait égal, il n'est rien dans cette maniere d'opérer qu'on puisse nommer la *touche*. De même si, en peignant, on marque par une couleur uniforme les formes d'un corps, cette peinture sera une sorte d'enluminure qui n'offrira ni caractère, ni *touche*; mais si, en dirigeant le crayon, l'artiste fait attention aux accidens particuliers que produit le clair-obscur sur des objets éclairés & de relief; si, à l'occasion de ces accidens

accidens ou effets observés, il appuye le crayon davantage dans certains endroits, en rompant par-là l'uniformité du trait; si enfin ce trait alors se trouve plus marqué, par-tout où le dessinateur a voulu exprimer les effets de l'ombre, alors il a employé ce qu'on appelle généralement la *touche* qui commence à donner du caractère à son dessin.

Passons plus avant; si une figure, que je suppose dans une position parfaitement tranquille & n'éprouvant aucune impression marquée, donne cependant lieu à faire sentir par la *touche*, les courbures des contours & les accidens habituels que produisent les articulations, à combien plus forte raison le dessinateur ou le peintre ne sera-t-il pas invité à marquer plus sensiblement cette *touche*, lorsque des mouvemens plus caractérisés rendront les accidens des contours plus sensibles? Alors, si, plus excitée, sa main docile & prompte suit avec justesse l'impression qu'il reçoit & qu'il veut transmettre dans son ouvrage; s'il appuie la main pour rendre la trace du crayon plus significative; s'il en obtient cet effet sans maigreur & sans sécheresse, il fait de la *touche* un des usages les plus importans & qui appartiennent de plus près à la partie spirituelle de l'art.

On voit par ces détails, que la *touche* n'est en aucune manière arbitraire, qu'elle n'est pas du ressort de ce qu'on appelle improprement le *goût*, comme se le persuadent trop souvent les jeunes artistes, qui imitent sans réflexion les modèles qu'on leur donne, ou ceux qui, sous le nom de *connoisseurs*, n'ont que de très superficielles lumières.

Il reste à parler à ceux qui veulent être instruits plus profondément de la mesure qu'on doit garder dans l'usage de la *touche*.

Il faut se représenter ici que la *touche*, telle que nous venons de la désigner, est à la fois un signe imitatif, tiré de la nature, & un signe communicatif de la manière dont l'artiste a vu & senti, en faisant son imitation.

La *touche*, pour peu qu'elle passe la juste mesure, penche à être un signe, plutôt qu'une imitation précise; & l'on est d'autant plus autorisé à faire cette observation, qu'à la rigueur, cette mesure juste n'existe peut-être dans aucune représentation.

Premièrement, parce que la *touche* étant un effet instantané de l'impression que ressent le peintre, ou le dessinateur, elle est susceptible des variétés de l'imagination.

Secondement, parce que, pour que la mesure exacte dans laquelle doit se renfermer la *touche*, pût être énoncée précisément, il faudroit avoir égard à la distance précise où étoit l'objet qu'on a imité, pour se placer à une distance exactement proportionnelle relativement à l'imitation; ce qui ne peut avoir lieu par rapport à la première condition & moins encore à la seconde, puisque chacun approche d'un dessin à sa fantaisie seule, pour le considérer, & qu'il est bien rare qu'on se fixe, pour le regarder, ainsi qu'un tableau, à la distance qui doit faire paroître la *touche* dans la juste mesure qu'elle devroit avoir. Aussi le plus souvent, par toutes ces raisons, la *touche* des dessins surtout, est-elle exagérée, soit par l'effet du sentiment qui l'a inspirée, soit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée ou du peu d'importance qu'on met dans cette mesure.

Au reste ce défaut, souvent inappréciable, produit fréquemment un effet qui plaît, lorsqu'on se prête aux conventions établies, par rapport à certaines parties de l'art; car la *touche*, regardée comme signe de l'expression, frappe plutôt & plus fortement, lorsqu'elle est exagérée avec art, que lorsqu'elle est plus timide & plus foiblement écrite.

Il est vrai que, dans l'imitation peinte, la *touche* est plus assujettie à la mesure qu'elle doit avoir, parce que son exagération nuiroit trop sensiblement à la vérité de la couleur & quelquefois à l'accord; aussi cette exagération n'est-elle admise que dans le petit, ou dans les peintures qui ne visent pas à un fini précieux.

Ce que j'ai dit jusqu'ici de la *touche* a rapport à celle qui caractérise principalement les apparences du corps humain.

Il est une autre acception de ce terme qui deviendra plus sensible, en l'observant dans le verbe qui en dérive. C'est le verbe *toucher*, qui, en peinture, a une signification qui diffère de celle du mot *touche*.

Lorsqu'en effet on dit: Ce peintre *touche* parfaitement bien les chairs, les étoffes, le paysage, les arbres, les terreins, les plantes, les eaux, les accessoires, on entend parler de sa manière physique d'appliquer la couleur qui doit représenter ces objets.

Toucher, dans cette acception, embrasse, il est vrai, le sens qui appartient plus particulièrement au mot *touche*; mais il y joint la pratique particulière à l'artiste & surtout le maniement de la brosse & du pinceau.

Le maniement de la brosse ou du pinceau sert non-seulement à appliquer, à étendre, à mêler les couleurs, mais beaucoup plus encore à désigner aux yeux la nature des objets, leur substance & leurs accidens.

La manière d'appliquer la couleur sur la toile, de l'étendre dans un sens ou dans un autre, laisse des impressions qui, ayant certains rapports avec l'apparence de l'objet qu'on peint, contribuent à rappeller plus sensiblement son idée.

Le *toucher*, qui est alors la manière d'appliquer la couleur, devient donc un moyen de désigner les objets, différent du trait & de la couleur, prise en elle-même.

Ce moyen, ainsi que la *touche* dans certaines circonstances, rendroit, comme on le voit, à se rapprocher de ce que j'ai appelle *signe*; aussi faut-il observer que l'imitation ne pouvant jamais arriver à une perfection de représentation des objets naturels, s'aide de tout ce qui peut suppléer à ce qui lui manque.

La peinture n'est pas une complette imitation; mais une imitation feinte. Elle n'imite pas le relief, elle feint seulement de l'imiter; différente en cela de la sculpture, qui, abstraction faite de la couleur, imite d'une manière palpable, les formes des objets de ses représentations. D'après ce que je viens de dire du secours que tire l'artiste du maniement de la couleur, ou du *toucher*, on doit sentir pourquoi, si l'on s'approche plus qu'il ne faut de certains tableaux, les objets qui y sont représentés, & qui faisoient une illusion satisfaisante, perdent tout-à-coup ce mérite.

C'est donc le plus souvent de l'art de feindre la représentation des objets, par tous les secours de l'industrie, que les peintres s'occupent; & c'est en suivant cette route vraiment libérale, c'est-à-dire, libre & ingénieuse, qu'ils parviennent au grand mérite de leur art, plutôt qu'en se dirigeant péniblement à une vérité minutieuse qui borne d'autant plus leur carrière, qu'il est absolument impossible d'égaler en cela la nature.

Cette distinction peut être appliquée à tous les grands genres des arts libéraux, dans l'éloquence, dans la poésie, comme dans la musique, l'architecture même & la peinture. C'est du génie que les artistes apprennent ces moyens magiques de rappeller, plutôt que d'imiter, ou plutôt de copier minutieusement. Un mot interrompu, un silence, parle plus éloquemment, que les paroles qu'ils suppléent ne pourroient faire. Voyez de près les chairs que peignoient Rubens, Rembrandt & tant d'autres grands maîtres: voyez du même point leurs étoffes, leurs arbres, leurs terreins; vous n'appercevez plus que les signes magiques qu'ils ont employés, c'est-à-dire, les traces marquées du maniement de leur brosse, leur *touche* spirituelle, leurs teintes savantes, placées sans être fondues, mais dont la distance doit unir & mêler les nuances.

Je crois en avoir dit assez sur cet objet, pour faire penser davantage les esprits instruits des arts, & même ceux qui cherchent à s'en instruire. Les artistes me comprendront sans doute plus facilement que les derniers dont je parle, mais cet inconvénient est inévitable, lorsqu'il s'agit d'expliquer des détails, dont la pratique est le corps, & l'intelligence, l'ame.

Les jeunes artistes pourront, à l'aide de quelques-unes de ces notions, même en cherchant à les critiquer, s'ils ne les croyent pas justes, perdre au moins quelques opinions fausses, qui se trouvent établies dans les atteliers sur la véritable nature de ce qu'on appelle *touche* & *toucher*, & sur les secours que le génie trouve pour suppléer à ce qui manque à l'art. Ils sauront mieux, en vérifiant si j'ai pensé juste, ce qu'ils pensent eux-mêmes, lorsqu'ils employent la *touche*, qu'alors ils la placeront avec plus de précision & avec plus de mesure, & qu'ils ne prodigueront pas, comme un agrément arbitraire, qui ne dépend que de leur seul caprice. (*Article de M.* WATELET.)

TOUCHE. L'arrondissement des objets, d'où naissent le relief & l'illusion, dégénéreroient en manière lourde, s'il n'étoit assaisonné de *touches* caractéristiques. Ces *touches* donnent l'ame aux êtres même inanimés; mais si elles n'étoient portées avec un ménagement convenable, l'ouvrage ne présenteroit que des effets maniérés & faux.

Les *touches* doivent être variées. Elles seront légères, délicates, fermes, hardies, fières, moëlleuses, solides ou spirituelles, non-seulement selon la nature du corps où elles seront adaptées, mais encore selon le plan que l'objet occupe dans le tableau, & relativement à la distance d'où la machine pittoresque doit être envisagée.

On donne les *touches* en portant une couleur vierge, d'une manière franche, sur la partie destinée à la recevoir. Dans les endroits les plus saillans, la brosse hardie placera une couleur épaisse; dans ceux qui le sont moins, le pinceau écrasé laissera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans, ainsi que dans les ombres, les *touches* doivent être peu fréquentes & peu sensibles. Elles ne sont, le plus souvent, qu'un trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériser une finesse d'une manière presque imperceptible.

Mais sur-tout que les *touches* ne soient jamais au préjudice de la masse. On doit consulter attentivement la nature d'un point de distance convenable pour ne pas y être trompé: elles y sont pour ceux qui savent les appercevoir. Le génie les discerne, l'intelligence les évalue, c'est le goût qui les place. (*Extrait du Traité de Peinture de* DANDRÉ BARDON.)

TRACER (*v. act.*) Faire le trait d'une figure ou d'une composition. Les artistes, au lieu

de dire qu'ils *tracent* une figure, disent plutôt qu'ils en font le trait : au lieu de dire qu'une figure ou une composition n'est encore que *tracée*, ils disent qu'elle n'est encore qu'au simple *trait*. Ainsi le mot *tracer* est moins un terme de l'art, qu'un mot de la langue commune, qu'on employe quelquefois en parlant de l'art, mais dont les artistes font peu d'usage. (L.)

TRAIT (subst. masc.) Le *trait* est la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un *trait*, c'est tracer les lignes que décrit une figure sur ce qui lui sert de fond. Posez un vase sur une table contre une muraille : tracez ensuite sur un papier une ligne qui enveloppe la partie de la muraille qui vous est cachée par le vase ; si votre opération est bien faite, vous aurez le *trait* de ce vase avec la même justesse, que si vous vous étiez servi d'un poinçon pour en suivre la terminaison & la tracer sur la muraille elle-même.

Ce n'est point par des *traits*, mais par la couleur, que des objets se détachent les uns sur les autres dans la nature. Ainsi le peintre, imitateur de la nature, ne fait un *trait* que pour se rendre raison des formes; mais il ne laisse pas subsister ce *trait*, & en peignant, c'est aussi par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. Dans les dessins qui ne sont pas extrêmement terminés & dont l'effet est plutôt indiqué que rendu, on laisse subsister le *trait*, sur-tout dans les parties qu'on ne détache par sur un fond obscur. Quand les dessins sont finis au point de n'avoir plus besoin de *traits*, ce sont moins des dessins que des peintures monochromes, des camayeux.

Comme les anciens artistes des écoles Romaine & Florentine étoient moins peintres que dessinateurs, ils annonçoient souvent la terminaison des formes par un *trait* bien prononcé.

Quoiqu'il n'y ait point de *traits* dans la nature, il y a quelquefois, dans l'art, beaucoup de sentiment & de goût à prononcer fortement le *trait* de quelque partie, à tracer & abandonner quelques portions de contours; mais ces *traits*, pris & laissés, doivent être regardes comme des touches. Ces pratiques, spirituelles ou savantes, laissent subsister le principe, que les terminaisons des objets en peinture ne doivent pas être annoncées par des *traits*. (L.)

TRAITER. (v. act.) Ce mot fort usité dans la langue des arts, y reçoit à peu près la signification du verbe *faire*. Une figure bien *traitée* est une figure bien faite. Une composition bien *traitée*, est celle dans laquelle on a bien suivi les convenances du sujet. Une draperie bien *traitée*, est celle qui est composée & rendue savamment. On dit qu'un peintre *traite* bien la figure, les animaux, les ciels, les arbres, &c, pour exprimer qu'il imite bien ces différens objets de la nature, qu'il fait bien ces différentes parties de l'art. On dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrémités, les draperies, les accessoires, les effets; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur ou le coloris. (L.)

TRANCHER (ce verbe est neutre dans la langue des arts). Des couleurs *tranchent* les unes sur les autres, quand l'artiste ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières *tranchent* sur les ombres, & les ombres sur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des passages doux & imperceptibles. On dit que des couleurs sont *tranchantes*, quand elles *tranchent* sur celles qui les avoisinent, quand elles ne se marient pas, ne se fondent pas, ne s'unissent pas tendrement avec elles. On dit que les ombres sont *tranchantes*, quand elles succèdent durement aux lumières, sans en être séparées par des demi-teintes. Quelquefois des couleurs *tranchantes*, des ombres, des lumières *tranchantes*, donnent de la fierté aux effets. C'est à l'art du peintre de les ménager avec goût, de ne les employer qu'à propos, de les empêcher de nuire à l'accord de l'ouvrage, comme il est de l'art du musicien de ménager & de sauver les dissonances. (L.)

TRANSPARENT, (adj.) Ce mot, dans l'art de peindre, s'applique aux couleurs naturelles, & aux couleurs artificielles. Par rapport aux premières, il sert à distinguer les couleurs lourdes & terrestres de celles qui sont légères & aëriennes. Ainsi on dit : *La laque, les stils de grains*, sont des couleurs TRANSPARENTES; les ochres, les bruns-rouges, la terre d'ombre ne sont pas TRANSPARENTES.

Quant à la seconde signification du mot TRANSPARENT, elle n'est relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines, légères, qui laissent voir les premières teintes que le peintre a placées sous les *glacis*. Dans ce sens, il n'exprime que *l'effet*, dont l'usage des *glacis* est le *moyen* : comme dans cette phrase: *C'est par des glacis que Rubens rend ses couleurs transparentes.* Tout ce qui tient à la pratique dans l'art d'employer des couleurs TRANSPARENTES, a été exposé dans le mot GLACIS, auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous ne pouvons faire un plus grand éloge des couleurs *transparentes*, qu'en citant les plus beaux tableaux des écoles Vénitienne & Flamande. C'est-là qu'on trouve les plus puissans témoignages en faveur des charmes de la

transparence des teintes dans l'art de colorier. (*Article de M.* Robin.)

TRANSPARENT, (subst. masc.) Dans l'art des décorations en peinture, le *transparent* produit pendant la nuit un des plus piquans effets qui puissent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs.

On fait des *transparens* sur des toiles fines, des papiers appellés *Serpente*, & sur des taffetas.

Nous donnerons les procédés de les exécuter, dans le Dictionnaire de Pratique; & nous ne dédaignerons jamais de traiter de cet art, qui, sur le théâtre, partage avec celui de faire des tableaux, plusieurs des difficultés & des honneurs, attachés aux talens du peintre. (*Article de M.* Robin.)

TRAVAIL. (subst. masc.) Ce mot se prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau *travail* est dans la peinture un beau maniement de pinceau; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin; dans le dessin, un beau maniement de crayon. On dit que le *travail* d'un ouvrage est facile, spirituel, peiné, lourd, léger, gracieux, agréable, grand, fier, petit, mesquin. Voyez les articles *Exécution*, *Faire*, *Fait*, *Manœuvre*.

Le mot *Travail* s'employe souvent au pluriel, quand il est question de gravure. On dit: Les *travaux* de cette estampe sont maigres, nourris, moux, fermes, égratignés, moëlleux. Il y a de beaux & savans *travaux* dans la fameuse tête de l'homme à la grande barbe par Corneille Wisscher. Les *travaux* de Masson ont souvent de la bizarrerie. (L.)

TRAVAILLER, (v. n.) Ce mot s'emploie dans la langue des arts, au même sens que dans la langue ordinaire. A cet égard, il n'appartient pas spécialement à l'idiôme des artistes, & ne dois pas avoir place dans ce Dictionnaire. Nous n'avons pas besoin d'apprendre à nos lecteurs que l'on dit d'un artiste qu'il *travaille* à un tableau, à une statue, comme on dit d'un menuisier qu'il *travaille* à une table, ou d'un poëte dramatique qu'il *travaille* à une tragédie.

Mais le mot *travailler* se prend dans un sens particulier à l'art, quand on dit que les couleurs *travaillent*. Cela signifie qu'avec le temps elles changent de ton, que les bleus noircissent, que les blancs jaunissent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il est possible, ces accidens, il faut que l'artiste connoisse bien les matériaux qu'il employe, & l'effet de l'huile & du temps sur les différentes couleurs. Il ne suffit pas qu'il ait cette connoissance; il doit y joindre une pratique sûre & facile: car s'il change souvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur différente, les couleurs de dessous perceront avec le temps à travers celles dont il les aura couvertes, & détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé. (L.)

TRIOMPHE, (subst. masc.) Nous avions promis à l'article *Milice*, d'en donner un sur les *triomphes* chez les Romains: avec plus de réflexion, nous ne croyons pas devoir remplir cette promesse. Les artistes, dans les sujets qu'ils traitent le plus ordinairement, sont obligés de connoître ce qui regarde la marine, la milice, les vêtemens des anciens. Mais un *triomphe* est un sujet, & ne demande pas à être traité plus spécialement ici, que le nombre infini de sujets qui peuvent être fournis à l'art par l'antiquité. Nous ajouterons même qu'un *triomphe* n'est pas un des sujets que l'art doive choisir de préférence; parce que ce sujet n'est pas circonscrit, & qu'il pèche par une surabondance qui le prive, en quelque sorte, de l'unité. D'ailleurs on peut croire que l'artiste qui voudra peindre un *triomphe*, ne manquera pas d'étudier dans l'histoire les details de cette cérémonie: mais il choisira, comme le Brun, la principale partie d'une cérémonie triomphale, & ne représentera pas la longue procession qui formoit cette cérémonie, & la foule confuse des spectateurs.

TRIVIAL, (adj.) Ce qui est bas & commun. Le peintre d'histoire doit bien se garder de rien introduire de trivial dans les sujets nobles qui sont proposés à son pinceau. On sait bien que, dans une action noble, il peut se trouver des personnages d'une figure basse & *triviale*, qui n'aient qu'un geste *trivial*, qui fassent des actions *triviales*. Mais à cet égard, l'imitation doit être plus belle que la vérité, & comme l'artiste doit choisir les plus belles formes, & tâcher de les embellir encore, il doit aussi, dans l'ensemble de sa composition, ne choisir que des circonstances qui aient de la noblesse & de la grandeur. Tout ce qui est *trivial* doit être abandonné aux genres inférieurs.

» Il y a, dit M. Reynolds, plusieurs genres » de peinture dont les prétentions ne s'élèvent » pas si haut que celles de l'histoire: mais qui » cependant ne sont pas sans quelque mérite, » quoiqu'ils ne puissent pas entrer en concur- » rence avec la grande idée universelle qui » préside à l'art. Les peintres qui s'appliquent » à rendre des caractères bas & vulgaires, & » qui expriment avec exactitude les diffé-

» rentes nuances des passions de la nature
» commune, (ainsi qu'on le voit dans les
» ouvrages d'Hogharth,) méritent de grands
» éloges; mais comme leur esprit est sans cesse
» occupé de choses communes & *triviales*,
» les éloges qu'on leur donne doivent être
» proportionnés aux objets qu'ils représentent.
» Les bambochades de Téniers, de Brauwer,
» de van Ostade sont excellentes en leur genre;
» & le mérite de ces ouvrages, ainsi que l'es-
» time qu'on en fait, sont en proportion de
» ce que ces sujets communs & bas, & la
» manière dont les passions y sont rendues,
» tiennent plus ou moins de la nature. (L.) »

TROU, (subst. masc.) Ce mot s'employe relativement à la composition, & relativement à l'effet. On dit qu'il y a des *trous* dans la composition, lorsque les objets étant mal grouppés, leurs parties laissent voir le fond, comme au travers de plusieurs *trous*. Il y a des *trous* relativement à l'effet, quand certaines parties d'un objet qui est sur les premiers plans sont du même ton que des objets qui se trouvent sur des plans reculés. Alors les tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, *percent avec eux*, comme disent les peintres, & font des *trous*. (L.)

TUER, (v. act.) On dit qu'une partie d'un tableau en *tue* une autre, quand elle en détruit l'effet. Quand un tableau d'une couleur vigoureuse est voisin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le *tue*. (L.)



V

VAGUE. (adj.) *Vague* se dit en peinture de la couleur, & plus particuliérement de celle du ciel.

On dit, la couleur de ce tableau est *vague*; ce ciel est d'un ton, d'une teinte, d'une couleur *vagues*.

Le sens de ce mot tient dans cette acception de ce qu'on appelle *indécis*; mais dans le langage de l'art, il emporte cependant un sentiment d'approbation qu'il n'a pas dans le langage ordinaire; car, lorsqu'on dit, *un esprit vague; un raisonnement, une idée vagues*, on a dessein de blâmer & non de donner une louange.

Ces différences sont fondées. En effet un raisonnement est destiné à fixer les idées intellectuelles, à atteindre un but qui est la vérité; lorsqu'il n'atteint pas ce but, qu'au lieu de s'y diriger sensiblement, il s'égare; lorsqu'enfin le raisonnement est *vague*, il est inutile & ne peut être loué.

L'harmonie du coloris exige de son côté un mélange de nuances, de tons, de teintes, de lumières, de reflets & d'ombres qui n'est jamais plus parfait que lorsqu'on ne peut en discerner les liaisons. Le ciel est d'une immensité qu'on conçoit d'après l'idée qu'on s'en fait & qu'on rappelle dans le tableau, d'après les tons indécis, transparens avec le secours desquels on le représente. Plus ces tons sont *vagues*, plus justement ils offrent la ressemblance ou la vérité qu'on desire. Ces deux principes que je viens d'établir sur le raisonnement & sur la peinture, ne peuvent être mis en exécution que par des moyens absolument différens.

C'est ainsi qu'il y a dans les acceptions différentes des mêmes mots & dans les divers emplois qui leur deviennent propres, une philosophie assez souvent cachée, qui est juste & fondée, & dont peut-être on ne cherche pas assez à se rendre compte.

On dit quelquefois *vaguesse*, qui est imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ton aërien & une certaine légéreté ou finesse de teintes, qui appartiennent à d'heureuses ruptures ou mélanges de tons, dont la pratique, l'observation de la nature & l'étude des maîtres qui sont recommandables par cette partie, peuvent seules instruire l'artiste. (*Article de M.* WATELET.)

VARIER (v. act.) Non seulement la nature *varie* ses productions, elle *varie* aussi les détails de ses ouvrages. Chez elle, les genres sont innombrables; ils se subdivisent en de nombreuses espèces; & dans chaque espèce, il n'est pas deux individus qui se ressemblent. L'artiste qui se répète lui-même ou dans un seul ouvrage, ou dans ses différentes productions, n'imite pas la nature; il n'a qu'à la consulter, & il produira des œuvres variées comme elle. (L.)

VARIÉTÉ (subst. fem.) Pline, après avoir dit qu'entre tant de milliers d'hommes, il n'y a pas deux ressemblances parfaites, ajoute que l'art, malgré tous ses efforts ne peut opérer cette *variété*, même dans un petit nombre de têtes. (liv. 7. c. 1.) M. Falconet a justement relevé cette injuste accusation de Pline contre l'impuissance de l'art. « Si des artistes, dit-» il, soit peintres, soit statuaires, font les por-» traits ressemblans de mille hommes qui ne » se ressemblent pas, il est certain que les » mille portraits n'auront pas entre eux plus » de ressemblance.... Pline avoit donc mal vu » la quantité de portraits peints & sculptés qui » étoient de son temps à Rome....

» Auroit-il fait une équivoque, en fondant » sa comparaison du naturel avec l'art sur les » statues grecques, où en effet la *variété* des » caractères de tête n'est pas considérable? on » sait que, pour la plupart, elles ont un air » de famille, les femmes sur-tout. Il régnoit » un beau style d'école, qui se transmettoit » de statue en statue: mais par les bustes, » les médailles & les pierres gravées qui nous » restent, nous voyons qu'il n'en est pas ainsi » des portraits, puisqu'ils sont très *variés*.

» J'accorde que certains artistes n'aient pas, » autant que d'autres, le talent de *varier* leurs » têtes; ce n'est pas alors la faute de l'art, » mais de ceux qui l'exercent. L'art peut imi-» ter toutes les variétés de la nature; & si » nous pouvions rassembler l'immense quan-» tité de têtes qu'il a produites, nous les ver-» rions *variées* par le goût, le temps, l'âge, » le pays, & d'autres circonstances dont les » artistes dépendent. Ce sont aussi les circons-» tances qui contribuent à placer la *variété* » ou la ressemblance sur nos physionomies. » Chez une nation dans laquelle les races ne » sont pas mélangées, on retrouve assez géné-» ralement la même conformation de tête & » le même air de visage; on la prendroit sou-

» vent pour une famille : mais où le sang est » mêlé & les races croisées, les airs de tête sont » variés à l'infini. Les fréquens changemens » de la température de l'air concourent aussi » au même effet, disent les physiciens.

» Pour faire sa comparaison des *variétés* de » la nature avec la prétendue stérilité de l'art, » Pline auroit dû envisager les deux objets sous » les points de vue que j'ai marqués : il auroit » dû sur-tout ne pas confondre l'art avec l'insuffi- » sance ou la pratique maniérée de certains » artistes, à qui l'on reproche de donner à » toutes les têtes qu'ils produisent un air de » famille. L'antiquité a eu, comme nous, de » ces artistes dont la stérilité ne doit pas être » rejettée sur l'art, mais sur leur paresse, qui » les engageoit à suivre une routine facile, » au lieu de consulter la nature, ou sur le » goût qu'ils avoient pris pour certains mo- » dèles qu'ils copioient & recopioient toujours. » Si les conseils que Socrate donnoit à Par- » rhasius étoient justes, & ils l'étoient sans » doute, l'art peut *varier* à l'infini les portraits, » les caractères, les expressions, les figures, les » physionomies ».

Il est démontré par ce passage de M. Falconet, que l'art peut être aussi *varié* que la nature : En effet s'il est capable d'en copier toutes les productions, il est capable de ne se ressembler jamais.

Mais si l'art peut imiter toutes les *variétés* de la nature, doit-il les imiter toutes ? C'est ce que l'on peut nier, au moins pour la peinture d'histoire & pour la sculpture : comme dans ces genres, son objet est l'imitation de la belle nature, il ne peut l'imiter lorsqu'elle se *varie* par différens caractères de laideur & de défectuosité. Voilà donc une grande abondance dont il se prive. Mais comme ses ouvrages sont bien moins nombreux que ceux de la nature, il peut encore montrer la plus grande *variété*, en n'imitant chez elle que ce qu'elle a de beau dans ses productions.

La *variété* se trouve même dans les têtes des statues antiques : si elles ont entre elles, comme le dit M. Falconet, une certaine ressemblance, c'est celle que leur donne le style de la grande beauté : mais cependant elles diffèrent assez les unes des autres pour qu'on ne puisse les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre plusieurs têtes antiques une ressemblance réelle, c'est entre celles qui représentent la même divinité ; car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu : c'étoit vraisemblablement celui que lui avoit imprimé quelqu'artiste dans une statue devenue célèbre. La tête de cette statue devenoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité.

La *variété* que l'artiste doit mettre dans le choix de ses figures, doit se trouver aussi dans les attitudes, dans les ajustemens, dans les ordonnances & dans tous les accessoires.

Le peintre qui se livre à l'imitation de la vie commune, & au genre qu'on nomme bambochade, trouve dans la nature des sources de *variété* encore bien plus abondantes que celles qui sont ouvertes au statuaire & au peintre d'histoire. Comme il n'est point astreint à ne choisir les formes qu'entre celles qui s'élèvent jusqu'au caractère de la haute beauté ; comme il peut même se permettre de représenter la laideur ; comme il ne s'interdit pas les expressions communes, triviales, basses ; il peut mettre dans ses ouvrages une diversité sans bornes. C'est un devoir rigoureux pour lui non seulement de ne pas admettre de ressemblance dans ses ouvrages, mais de ne s'en permettre même pas l'apparence.

Si la *variété* est un devoir pour l'artiste dans les objets qu'il représente, on peut ajouter qu'il doit aussi *varier* les travaux qu'il employe pour rendre ces différens objets. Cette *variété* est une expression du sentiment ; car si des objets divers excitent dans l'ame de l'artiste des sensations diverses, il rendra par des travaux *variés* la *variété* de ses sensations. Il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Venus, & celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeunesse & la sécheresse de la décrépitude, l'éclat des étoffes de soie, & la grossiéreté de la bure, la mollesse du duvet & la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'absence de sentiment dans celui qui opère. Si le sentiment l'animoit, sa main suivroit naturellement les impressions de son ame, & se *varieroit* comme elles. Ecrire tout du même style, peindre tout de la même touche, c'est la preuve d'une ame froide, que rien ne tire de l'apathie. (L.)

VÉRITÉ. (subst. fem.) L'objet de l'art n'est pas la *vérité* elle-même, mais l'apparence de la *vérité*. Pour offrir cette apparence, il est obligé de recourir à des moyens de convention ; c'est-à-dire qu'il est forcé de se permettre des mensonges, que les spectateurs conviennent de recevoir comme des *vérités*, & sans cette convention, l'art n'existeroit pas. C'est, par exemple, une convention de la part du spectateur avec le statuaire, d'admettre, comme ayant de la *vérité*, une figure qui représente un personnage humain, & que cependant il voit bien n'être que de marbre ou de bronze. La sorte de *vérité* que l'artiste se propose, ne va donc pas jusqu'à produire l'illusion. *Voyez* les articles, CONVENTION, ILLUSION, PEINTURE. (L.)

VÊTEMENT (subst. masc.) L'objet de Winckelmann en traitant du *vêtement* des anciens, dans son histoire de l'art, a été de

se rendre utile aux artistes. Nous croyons devoir le suivre préférablement aux autres écrivains qui ont traité le même sujet, mais qui n'avoient pas le même but, & à qui les connoissances de l'art étoient même absolument étrangères. En le prenant pour guide, nous nous permettrons quelquefois d'ajouter à son récit.

Les femmes, dans des temps fort anciens, portoient des *vêtemens* de lin, de coton & d'autres étoffes légères; il est prouvé aussi qu'elles se vêtirent de drap. Dans les temps postérieurs, elles portèrent de la soie & même des étoffes tissues d'or. Les hommes, même avancés en âge, portoient des tuniques de lin peu de temps avant la guerre du Péloponèse.

Soit que les anciens statuaires se conformassent à ce qu'ils avoient le plus souvent sous les yeux, soit qu'ils cherchassent à imiter ce qu'ils trouvoient le plus favorable à leur art, on voit qu'ils aimoient à employer la toile pour les draperies de leurs figures.

Il ne faut pas croire que chez les anciens, l'usage de la toile fût aussi rare qu'on le pense communément. Le plus ancien des historiens, Hérodote, rapporte que les Grecs tiroient du lin de l'Egypte & de la Colchide. On sait que les prêtres d'Egypte en étoient vêtus: on sait que c'étoit avec une robe de lin qu'on descendoit dans l'antre de Trophonius. Dans l'Elide, on cultivoit & l'on mettoit en œuvre le plus beau lin. En Italie, les Samnites portoient des vêtemens de toile dans leurs expéditions. Les Ibériens de l'armée d'Annibal avoient des tuniques de lin teintes en couleur de pourpre. Enfin Varron, cité par Pline, remarquoit que les femmes de la maison des Serranus ne portoient pas de robes de lin, & il n'auroit pas observé cette circonstance comme une singularité, si l'usage du lin n'avoit pas été ordinaire dans les autres familles.

Les étoffes légères en coton & travaillées dans l'île de Cos étoient célèbres chez les Grecs. Elle servoient au *vêtement* des femmes; au moins fut-il des temps où les hommes n'auroient pu en faire usage sans passer pour des efféminés. Ces étoffes étoient quelquefois rayées, quelquefois ornées de fleurs. Il paroît que les anciens ont connu la toile de coton claire & transparente que nous appellons mousseline, & une étoffe de soie semblable à nos gazes.

Il est vrai que la soie fut connue bien plus tard que le lin & le coton. L'usage ne s'en répandit à Rome que sous les Empereurs. Le tableau antique qu'on appelle la noce Aldobrandine représente des figures vêtues d'étoffes de couleurs changeantes. Ces mêmes couleurs, que n'admet ni le coton, ni le lin, ni la laine, se remarquent sur les copies des peintures antiques que l'on conserve au Vatican & sur plusieurs peintures d'Herculanum. S'il étoit bien certain que la soie n'a été connue en Europe qu'après les temps de la république Romaine, il seroit prouvé que le tableau de la noce Aldobrandine, & les originaux des peintures conservées au Vatican, n'ont été faites que sous les Empereurs.

Les anciens statuaires, & en général les artistes de l'antiquité, paroissent avoir employé de préference les étoffes légères; mais il est prouvé par quelques statues antiques, qu'ils ont aussi quelquefois fait usage du drap pour les draperies. C'est ce qu'il est aisé de reconnoître à l'ampleur & aux formes des plis.

Les anciens, & sur-tout les Romains, lorsque, sous les empereurs, ils se livrerent à un luxe effréné, ont fait usage d'étoffes d'or. Mais la manière dont elles étoient fabriquées ne leur laissoit pas assez de souplesse, pour qu'on pût les imiter avec succès dans les ouvrages de l'art. Les anciens ne savoient pas, comme les modernes, couvrir d'une très mince lame d'or un fil de chanvre ou de soie; mais c'étoit avec un fil d'or pur qu'ils faisoient le tissu de leurs riches étoffes. Elles devoient être d'un grand prix, mais inflexibles; elles ne pouvoient former que de gros plis d'une roideur désagréable, & qui ne se mouloient pas sur les formes du corps. Pendant que Winckelmann étoit à Rome, on y découvrit deux urnes funéraires, dans lesquelles on trouva des habits faits d'un fil d'or pur. Ces restes de l'antiquité auroient mérité d'être conservés, mais les propriétaires les firent fondre aussitôt. De l'étoffe trouvée dans l'une de ces urnes, on tira quatre livres d'or. C'est du moins ce que déclarèrent les moines du collège Clémentin, dans la vigne desquels elle fut déterrée. Winckelmann doute de la justesse de cette déclaration. On conserve dans le cabinet d'Herculanum quelques pièces de galon d'une fabrique semblable à celle de ces étoffes.

La tunique étoit le *vêtement* de dessous pour les deux sexes, & répondoit à notre chemise. Les Grecs lui donnoient le nom de *chiton*. La tunique n'étoit pas fendue sur le devant comme le sont nos chemises d'hommes; elle étoit assez ouverte pour se passer comme les chemises de nos femmes, & on l'attachoit au dessus des hanches avec une ceinture.

Nous suivrons l'ordre que nous trace Winckelmann pour le costume des *vêtemens*, & nous commencerons par ceux des femmes.

Il observe que, dans leurs *vêtemens*, il faut distinguer trois pièces différentes; la tunique, la robe & le manteau. Il remarque que la tunique se voit à plusieurs figures déshabillées ou endormies, telles que la Flore Farnèse,

Farnèse, les Amazones du Capitole, la figure qu'on nomme vulgairement Cléopâtre, & la belle Hermaphrodite du palais Farnèse; que la plus jeune des filles de Niobé qui se précipite dans le sein de sa mère n'est vêtue que d'une simple tunique; qu'on peut voir, par ces figures, que la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, sans manches, & attachée avec un bouton sur les épaules, en sorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins que le bouton ne fût détaché. On peut ajouter que la tunique ou le *chiton* des femmes étoit beaucoup plus long que celui des hommes, qui ne descendoit que jusqu'au dessus du genou.

Notre antiquaire pense que les tuniques avec des manches longues & étroites étoient réservées aux personnages de théâtre, que c'est ainsi qu'on les voit à de petites statues représentant des acteurs comiques. On pourroit conjecturer que les acteurs ne revêtoient ces sortes de tuniques, que parce qu'elles étoient ou qu'elles avoient été d'usage hors du théâtre. Cependant les artistes peuvent adopter l'opinion de Winckelmann, parce-qu'elle est favorable à leur art qui se plaît surtout à exprimer le nud. Mais d'ailleurs il ne faut pas croire que les Grecs n'aient eu d'autres sortes de vêtemens que ceux dont nous voyons des représentations sur les statues ou sur les peintures antiques. Nous connoissons les noms d'un grand nombre de vêtemens grecs & romains dont les formes nous sont absolument inconnues.

Si les figures comiques vêtues de tuniques à manches longues & serrées ne représentent que des esclaves, on peut supposer que ce sont des esclaves phrygiens: car on sait que cette sorte de vêtement étoit affectée à cette nation. C'est celui que l'on voit aux belles statues de Pâris dans les palais Lancelotti & Attempi; c'est celui que porte ce berger phrygien sur les bas-reliefs & les pierres gravées. Cybele, divinité phrygienne, est représentée avec des manches semblables. On les voit aussi aux figures d'Isis, non qu'elle appartînt à la Phrygie, mais parce qu'elle étoit une divinité étrangère; car il paroît que les Grecs caractérisoient généralement ainsi les figures qui appartenoient à des nations barbares.

On voit, sur des tableaux d'Herculanum, des robes à manches courtes qui ne descendoient que jusqu'à la moitié de l'humérus.

Ordinairement les robes de femmes, dit Winckelmann, ne consistoient qu'en deux longues pieces d'étoffe sans coupe & sans forme, cousues dans leur longueur, & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons, auxquels on substituoit quelquefois des agrafes. Ces agrafes étoient pointues; les femmes d'Argos & d'Egine les portoient plus longues que celles d'Athenes. Cette robe se passoit par dessus la tête; on la donnoit ordinairement aux figures divines & à celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes sur les côtés depuis le bas, jusqu'au haut des cuisses; elles voltigeoient librement, comme on le voit à des figures de danseuses.

Il y avoit aussi des robes de femmes à manches étroites & cousues qui descendoient jusqu'aux poignets: on peut en voir des exemples à la figure de la plus âgée des filles de Niobé, à la prétendue Didon des peintures d'Herculanum, & surtout sur les vases peints.

Les manches très larges, comme celles des deux statues de Pallas de la Villa Albani, n'appartiennent pas à la robe, mais à la tunique. On peut quelquefois prendre pour des manches la partie de la robe qui tombe de l'épaule sur le bras. L'antiquité n'offre aucun modèle de manches larges & plissées à la manière des chemises de nos femmes. C'est par licence que le Bernin en a donné de semblables à sa sainte Véronique. Plusieurs peintres & sculpteurs sont tombés dans cette faute de costume.

Au reste, comme nous l'avons dit, il ne faut pas croire que les monumens nous fassent connoître toutes les sortes de robes dont les femmes faisoient usage. Nous ne savons pas ce que c'étoit que les vêtemens nommés ampéchoné, anebolé, xystis. L'ignorance où nous sommes à cet égard, peut donner aux artistes quelque libertés, & désarmer les censeurs trop sévères.

Les femmes ceignoient leurs robes au-dessous du sein, & cet usage se trouve encore aujourd'hui dans plusieurs endroits de la Grece. Leur ceinture étoit un ruban qui se nommoit tænia, strophion, mitra. Quelquefois il est apparent dans les figures, quelquefois il est caché par les plis de la robe qui le recouvrent. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani, & aux figures de femmes du plus beau vase de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud se détacher des deux bouts de la ceinture. La ceinture forme sous le sein un nœud qui est quelquefois en rosette. A la plus jeune des filles de Niobé, on voit les deux bouts de la ceinture passer sur les épaules & sur le dos: c'est ce qu'on peut aussi remarquer aux quatre cariatides de grandeur naturelle trouvées en 1761 à Monté-Portio, près de Frescati. Quelques figures du Térence du Vatican nous montrent la robe attachée de cette manière par deux rubans sur le haut des épaules: c'est du moins ce que doivent faire supposer les bandes qui tombent des deux côtés. Ces bandes ou rubans soutenoient la ceinture. Quelquefois la ceinture n'est pas une simple bandelette, mais un large ruban, comme on le voit à plusieurs figures antiques. Winckelmann observe que Melpomène a com-

munément une large ceinture, qui se trouve aussi quelquefois aux représentations de la Muse Uranie.

Dans les figures d'Amazones, la ceinture, au lieu d'être placée au dessous des mammelles, à la manière des femmes, est attachée au dessus des reins, à la manière des guerriers, & ce caractère témoignoit apparemment leur humeur belliqueuse.

On voit quelques figures de femmes qui n'ont pas de ceinture, & dont la tunique détachée tombe negligemment sur une épaule. Telle est la figure du palais Farnese à qui l'on donne le nom de Flore, & que Winckelmann croit être l'une des heures. Les peintures d'Herculanum, des marbres & des pierres gravées offrent des figures de danseuses & de bacchantes qui n'ont point de ceinture, ou qui la portent à la main. On voit aussi dans les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles sans ceintures : l'une tient de la main droite un plat de figues & de la gauche une aiguiere panchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Notre antiquaire croit qu'elles représentent ces femmes qui servoient dans le temple de Pallas & qu'on appelloit *Deipnophoroi*, porteuses de mets. Les femmes dans la douleur négligeoient leur ajustement & n'avoient pas de ceinture; telle on voit, sur un bas-relief de la Villa-Borghese, Andromaque accompagnée des femmes troyennes : elle est vêtue d'une robe trainante, & reçoit, aux portes de Troie, le corps de son époux.

Comme les manteaux des anciens étoient fort amples, & qu'on n'en connoît la forme que par des figures sur lesquelles ils sont différemment jettés, & font différens plis, il est très-difficile & peut-être même impossible d'en bien établir la coupe. Le plus grand nombre des savans supposent qu'ils étoient quarrés & qu'ils ne doivent la forme qu'ils paroissent avoir qu'à la manière dont ils sont jettés sur le corps; Winckelmann veut au contraire qu'ils fussent ronds, ou dumoins arrondis comme les nôtres: mais nous ne croyons pas qu'il ait donné des preuves convainquantes de cette opinion.

Il suppose aussi qu'il y avoit au manteau quatre glands, & que si l'on n'en voit ordinairement que deux, c'est que les deux autres sont cachés par le jet de ce *vêtement;* quelquefois, ajoute-t-il, on en voit trois, comme à une Isis exécutée dans le style étrusque, à un Esculape, &c. Il croit prouver son assertion par les quatre glands qui se remarquent à deux figures étrusques du palais Barberini. Son raisonnement a deux défauts. Le premier en ce qu'il suppose que tous les manteaux avoient une même forme, tandis qu'il y en avoit de formes & de noms différens; le second en ce qu'il ne suppose pas que ces formes ayent changé, & qu'il est cependant plus que vraisemblable qu'elles ont subi un grand nombre de changemens. On pourroit aussi lui reprocher de vouloir prouver la forme des manteaux Grecs par celle des manteaux étrusques; & l'on peut cruire que ces deux nations n'avoient pas absolument la même manière de se vêtir.

Il mérite plus de confiance quand ses observations lui on été nettement indiquées par les monumens. Il mérite donc l'attention des artistes, quand il leur apprend que la manière la plus ordinaire de jetter le manteau étoit d'en croiser un quart qui pouvoit, au besoin, servir à couvrir la tête; qu'on lit dans quelques auteurs que le manteau se plioit quelquefois en double; & qu'on en trouve la preuve dans les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa-Albani. Ces manteaux sont attachés au dessus de l'épaule droite, passent sous le bras gauche, & sont relevés par devant & par derrière sous l'égide. Il a aussi fort bien remarqué que les artistes jettoient quelquefois le manteau sur leurs figures de la manière qui flattoir le plus leur goût & les aidoit le mieux à former de beaux plis. Il donne pour exemple une statue impériale de la Villa-Albani : elle est assise, & son manteau n'est qu'une chlamyde qui étoit asses courte; cependant l'artiste l'a jettée sur les cuisses de la figure, ensorte qu'elle traineroit à terre si la figure étoit debout.

Le plus souvent, le manteau est jetté sur le bras droit par dessus l'épaule gauche; quelquefois il forme un nœud sous le sein; d'autres fois les deux bouts sont contenus sous la poitrine au moyen d'une agrafe. L'antique offre des exemples de ces différentes manières de porter le manteau.

Les femmes avoient aussi de petits manteaux qui n'étoient guère plus longs que ce qu'on appelle aujourd'hui des mantelets, & qu'on pourroit leur comparer, avec la différence qu'ils n'étoient pas ouverts par devant & qu'il falloit les passer par dessus la tête; ils s'attachoient sur l'épaule avec un bouton, & avoient deux ouvertures pour passer les bras. Winckelmann soupçonne que c'étoit cette sorte de manteau ou mantelet que les Grecs nommoient *encyclion*, *cyclas*, *ampechonion*, *anaboladion* : mais il est vraisemblable que ces différens noms indiquent des differences dans les ajustemens qu'ils désignent; & ce sont ces différences qu'on ne doit pas espérer de pouvoir spécifier.

L'un de ces noms appartenoit peut-être au mantelet dont la Flore du Capitole nous a conservé le modèle. Il est plus long que ceux dont nous venons de parler, & est composé, comme eux, de deux pièces, l'une de devant & l'autre de derrière. Il est cousu des deux côtés du bas en haut, & boutonné sur l'épaule; mais des

fentes ont été réservées pour passer les bras. Le bras gauche de la figure est passé dans une de ces fentes; le droit est couvert du manteau, mais on voit l'ouverture qui auroit pu le recevoir.

Winckelmann condamne les savans qui ont pris pour des représentations de Vestales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leurs manteaux. Il soutient que cet ajustement, loin de désigner des vierges consacrées au culte de Vesta, ne convient qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître des têtes de vestales que dans celles qui sont ceintes d'une large bande qui descend sur les épaules, telles qu'on les voit sur une plaque de métal & sur une onyx, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de vestales : il reconnoîtroit encore des vestales à un voile quarré, mais d'une forme oblongue, qui leur prendroit par dessus la tête. Si l'on admet son opinion, il faut reconnoître qu'il ne nous reste, de toute l'antiquité, d'autres têtes de vestales, que celles qu'on voit sur l'onyx & sur la plaque de métal dont il fait mention. Mais n'est-il pas vraisemblable, comme nous l'avons dit ailleurs, que les vestales, qu'on cherchoit à dédommager, par une grande liberté, du sacrifice que l'on exigeoit d'elles, n'étoient pas assujetties à un costume très-rigoureux? N'est-il pas encore possible que des savans se soient trompés dans l'interprétation de quelques lettres initiales, & que les deux monumens qui, suivant Winckelmann, nous offrent seuls la coëffure des vestales, ne leur soient en effet étrangers?

Les femmes avoient communément la tête nue. Il est prouvé par les statues & les médailles que, surtout à Rome, elles changeoient souvent les modes de leurs coëffures & qu'elles ne le cédoient guère à nos femmes en inconstance. Montfaucon observe que l'on trouve Faustine, femme de Marc-Aurèle représentée avec trois ou quatre coëffures différentes, dans l'intervalle de dix neuf ans que regna son époux.

Les femmes se couvroient souvent la tête d'un voile qui portoit différens noms, parce que sans doute il y en avoit de formes ou de grandeurs différentes. On en faisoit d'un tissu tellement subtil, qu'on les comparoit à des toiles d'araignées. Il y avoit encore bien d'autres ornemens de tête en usage pour les femmes, & comme on n'en connoît que les noms, cette ignorance laisse aux artistes une assez grande liberté. Ils ne doivent cependant pas en abuser jusqu'au caprice, & s'ils sont curieux d'observer le costume, ils doivent ne s'écarter qu'avec modération des formes que les monumens leur font connoître.

Pour se garantir du soleil, les femmes avoient une espèce de chapeau qu'on nommoit *sciadion*. Ceux dont la forme nous a été conservée par les monumens ont très-peu de fond. Les anciens ont aussi connu des parasols à-peu-près semblables aux nôtres.

Winckelmann observe que, dans les têtes de femmes qu'il rapporte à l'ancien style, on trouve des cheveux bouclés, mais en général plus négligés qu'aux têtes d'hommes; qu'aux figures du haut style, les cheveux sont peignés simplement par dessus la tête, & forment des sillons ondoyans; qu'aux jeunes filles, ils sont relevés & noués sur le sommet de la tête, ou attachés en nœud, & assujettis sur le derrière de la tête par une aiguille. Quelquefois, continue-t-il, les cheveux des femmes sont attachés par derrière à une certaine distance de la tête, & descendent en grosses touffes sous la bandelette qui les rassemble. C'est ainsi qu'on les voit à la Pallas de la Villa-Albani, aux cariatides de la Villa-Negroni & à la Diane du cabinet d'Herculanum.

Les femmes affligées, les veuves se coupoient les cheveux. Dans la haute antiquité, les enfans qui avoient le malheur d'être privés de leur père, déposoient leurs cheveux sur sa tombe. C'est ce que firent Oreste & Electre, comme nous l'apprend Euripide, & comme on le voit par leurs statues à la Villa-Ludovisi.

On voit des femmes & même des Déesses coëffées d'un réseau qui enveloppe leurs cheveux. L'usage des boucles d'oreilles étoit commun, & les artistes antiques ont même prêté cet ornement à des divinités. Il ne reste, il est vrai, que deux figures antiques qui aient des boucles d'oreilles; mais on en voit un grand nombre qui ont les oreilles percées : les boucles se sont perdues, parce qu'elles étoient d'or, & peut-être même enrichies de pierreries. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, pour ne pas parler de statues moins célèbres, ont les oreilles percées. Buonarrotti s'est trompé quand il a soutenu qu'on ne trouvoit des oreilles percées qu'à des têtes représentant des Déesses : on en voit à des têtes qui sont des portraits, & à des cariatides qui apparamment ne représentent pas des divinités. On sait que chez les Romains les femmes & les jeunes hommes portoient des boucles d'oreilles qui étoient souvent d'un grand prix. Platon, Xénophon ne nous permettent pas de douter qu'il en étoit de même dans la Grèce : & quand les écrivains auroient gardé le silence sur cet objet, on voit Achille avec des boucles d'oreilles, sur un vase antique de terre cuite de la bibliotheque du Vatican.

Winckelmann parle aussi d'un ornement que les femmes portoient au dessus du front, & qui ressembloit beaucoup aux aigrettes des femmes modernes. On voit cette parure à la tête de Marciana, nièce de Trajan, dans le jardin du palais Farnese. Une autre tête de

Marciana, conservée dans la Villa-Panfili, la représente avec un ornement du même genre, mais en forme de croissant. On sait que, du moins chez les Romains, les colliers étoient une parure des deux sexes, & que quelquefois ils étoient le prix des belles actions.

Les bracelets étoient des cercles élastiques de métal; cet ornement devoit être assez incommode. Comme on portoit des tuniques à manches fort courtes, on mettoit les bracelets au haut du bras; on en portoit aussi au dessus du poignet. La nymphe antique endormie, fameuse sous le nom de Cléopâtre, a un bracelet en forme de serpent, ce qui l'a fait prendre pour un aspic.

Les jambes avoient aussi leur parure, qui consistoit en un anneau ou une bande, placée au dessus des chevilles. Quoique l'on donne cette parure aux bacchantes, elle n'est pas étrangère à d'autres sortes de figures : on la voit à deux victoires sur un vase de terre cuite qui appartenoit au célèbre Mengs; elle fait cinq fois le tour de la jambe.

L'habit de dessous, pour les hommes comme pour les femmes, étoit la tunique; mais celle des hommes étoit plus courte. Elle étoit composée de deux pièces d'étoffes, droites & plus ou moins longues, cousues ensemble. On laissoit une large ouverture en haut pour passer la tête, & deux plus étroites aux côtés pour passer les bras. souvent elle n'avoit pas de manches, mais la partie qui couvroit le haut des bras en avoit l'apparence. On en voit cependant qui ont des manches courtes descendant à-peu-près à la moitié de la partie supérieure du bras. Une statue de sénateur, dans la Villa-Négroni, a une tunique à manches courtes. Sur la plupart des monumens, on ne voit que la partie de la tunique qui couvre la poitrine, parce que le reste est caché par le manteau.

On trouve dans les auteurs différens noms qui désignent différentes espèces de manteaux.

Celui qu'on appelloit chlamyde étoit un *vêtement* de guerre, & étoit en usage dès les temps héroïques. La chlamyde couvroit l'épaule gauche sur laquelle on l'attachoit au moyen d'une boucle, d'une agrafe, ou d'un bouton. Elle étoit arrondie dans sa partie inférieure. Dans les représentations de Castor & de Pollux, elle est deployée sur les épaules, & attachée avec un nœud sur la poitrine. Elle étoit affectée aux jeunes gens chez les Athéniens, & ils la portoient peut-être à la manière des Dioscures, jeunes demi-dieux.

Le *paludamentum* des Romains étoit la même chose que la chlamyde, ou du moins il avoit le même usage & à-peu-près la même forme. Les empereurs eux-mêmes ne le porterent qu'à la guerre jusqu'au temps de Gallien.

Quoique Winckelmann ait cru avoir trouvé la forme de la *chlæna* des Grecs, de la *læna* des Latins, je pense qu'il est difficile de la connoître. Il en fait un manteau court, & je crois qu'il étoit ample, fort commode, & qu'il servoit, en quelque sorte, de déshabillé. Si cela est vrai, on peut supposer qu'il ne paroît sur aucun monument. Il étoit connu dès les temps héroïques, & Homère en parle souvent. Il donne à la *chlæna* tantôt l'épithete de grande, tantôt celle d'épaisse : il nous apprend qu'elle étoit destinée à garantir du froid, à défendre contre le vent. En un mot, il en fait une espèce de redingote. Au reste il se peut qu'il y ait eu plusieurs sortes de *chlæna*. Les antiquaires à venir se tromperoient beaucoup, s'ils vouloient établir la forme de tous nos manteaux, de toutes nos redingotes, d'après celle de quelques redingotes & de quelques manteaux qui aura été conservée par les ouvrages de l'art.

On connoît, par les monumens, de longs manteaux grecs & les artistes doivent les étudier : mais ils ne peuvent se flatter de connoître tous ceux qui étoient en usage. On peut croire que l'himation, le pharos, le tribonion, &c, différoient par la forme ainsi que par le nom. Il y eut des manteaux nommés doubles; il y en eut qu'on appelloit simples. Depuis Auguste, les Romains porterent indifféremment le manteau grec & les Grecs la toge. Les Latins appellèrent le manteau grec *pallium*, & les Grecs adopterent eux-mêmes ce nom.

En général, les manteaux que l'on voit aux statues n'avoient point de collets. Ils étoient amples & longs. Quelquefois ils étoient découpés en languettes sur les bords. Les philosophes cyniques portoient le manteau nommé tribonion, & le revêtoient immédiatement sur la chair. Il avoit peu d'ampleur & ne descendoit pas fort bas. Winckelmann prétend que le manteau des cyniques étoit de ceux qu'on appelloit doubles. S'il a raison, ce mot double s'appliquoit à la grossièreté de l'étoffe; car le manteau des cyniques n'étoit pas doublé. On aura donc appellé simples, *aploi*, les manteaux d'une étoffe fine & légère.

Montfaucon a trouvé, dans un manuscrit de Denys d'Halycarnasse, un dessin qui représente cet historien. Le manuscrit & le dessin qui l'accompagne, sont de la bibliotheque du prince Chiggi à Rome & paroissent être du dixième siècle; mais Montfaucon suppose que la représentation de l'historien a été copiée d'après un original beaucoup plus ancien. L'historien grec, qui vivoit du temps d'Auguste, est coeffé d'une toque par dessus des cheveux courts & frisés. Sa robe fort longue elle-même, a de longues manches assez étroites. Son manteau doublé de pelleterie, sorte de gausape, a un collet élevé comme celui des jesuites, & des manches pendantes par derrière, dans lesquelles

en pouvoit cependant passer les bras à volonté. La figure est chaussée de sandales dans la forme de celles que nous avons vues aux recollets, qui avoient sous la pointe du pied une élévation semblable à celle du talon. Elle a des bas ou du moins des chaussettes. Elle écrit avec une plume sans barbes, ou avec un chalumeau taillé comme nos plumes. L'encrier est octogone, & est percé de quatre trous destinés à recevoir des plumes. La lame du canif est recourbée en forme de croissant, comme quelques uns de ceux que l'on fabrique en Allemagne & en Angleterre. Tout ce costume appartient vraisemblablement au Bas-Empire.

La toge étoit le manteau des Romains. Quoiqu'on la trouve sur plusieurs statues & sur plusieurs bas-reliefs, on dispute sur sa forme, parce qu'elle est d'une ampleur & qu'elle fait des plis qui empêchent d'en suivre la coupe. Denys-d'Halycarnasse dit qu'elle avoit la figure d'un demi-cercle. Winckelmann pense que cet historien n'a voulu parler que de la forme qu'elle prenoit sur le corps, & il soupçonne qu'ainsi que les Grecs, les Romains mettoient souvent ce manteau en double. Il a raison d'ajouter qu'il suffit aux artistes, sans en connoître précisément la coupe, d'étudier la forme qu'elle prend sur les statues antiques qui en sont vêtues. Il ajoute, pour l'instruction des peintres, qu'elle étoit blanche.

Il ne faut pas négliger ce qu'il dit sur le jet de la toge qu'on nommoit *cinctus gabinus*, & qui étoit en usage dans les cérémonies sacrées & surtout dans les sacrifices. La toge étoit alors relevée jusques par dessus la tête, « de sorte » que le pan gauche, laissant l'épaule droite en » liberté, descendoit sur l'épaule gauche & al» loit sur la poitrine, où les deux bouts étoient » passés l'un dans l'autre, de manière pour» tant que la robe descendoit jusqu'aux pieds. » C'est ce qu'on voit sur un bas-relief de l'arc » de Marc-Aurèle, où cet empereur est repré» senté faisant un sacrifice.

» Lorsque les empereurs, ajoute-t-il, sont » représentés avec une partie de la toge rele» vée sur la tête, ils désignent par cet ajuste» ment la dignité sacerdotale. Parmi les dieux, » Saturne est ordinairement figuré la tête cou» verte jusqu'au sommet. En fait de figures di» vines, il ne se trouve, si je ne me trompe, » que deux exceptions à cette remarque La » première concerne un Jupiter, nommé le » *chasseur*, exécuté sur un autel de la Villa» Borghese, & monté sur un centaure : il a la » tête couverte de la manière en question. » Pluton, sur une peinture du tombeau des » Nasons, nous offre la seconde exception ».

On peut cependant objecter à Winckelmann qu'une figure peut avoir la tête couverte d'une partie du manteau, sans être dans la fonction de faire un sacrifice. Les anciens, dans la douleur, se cachoient le visage de leurs manteaux : ils se couvroient aussi la tête de leurs manteaux pour se garantir des injures du temps.

La prétexte étoit une robe bordée de pourpre. On la donnoit aux enfans de qualité quand ils entroient dans l'adolescence. Elle étoit aussi l'attribut de quelques magistratures surtout dans les colonies. On ne la peut voir représentée sur les statues, non plus que le laticlave, parce que le marbre ne rend pas les couleurs.

Des figures de l'arc de Constantin prouvent qu'au moins dans les siècles inférieurs, on donna de longues & larges manches aux tuniques. On portoit alors en écharpe une large bande, à la manière dont les modernes portent les cordons des grands ordres. On voit de ces bandes à l'empereur, aux officiers qui l'entourent, & à des hommes confondus dans la foule, & qui implorent les libéralités du souverain.

Quoique les anciens eussent communément la tête nue, ils connoissoient cependant différentes sortes de chapeaux, dont ils faisoient surtout usage à la campagne, & que les Grecs nommoient *cynée*, *pilion*, *sciadion*. On voit, sur un bas-relief, un cavalier coiffé d'un chapeau semblable à ceux des nôtres dont les bords sont rabbattus. Le *pileus* étoit un bonnet rond, ou un chapeau sans bords : le *petasus* étoit un chapeau à bords fort étroits. Le *cucullus* ressembloit beaucoup au capuchon des capucins. Au moyen de rubans dont on garnissoit le chapeau, on pouvoit l'attacher sous le menton; c'est ainsi qu'est représenté Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliotheque du Vatican. Quand on vouloit aller nue tête, on rejettoit le chapeau sur les épaules, & il y restoit suspendu par les rubans. Les bergers portoient des chapeaux ; c'est même un des caractères de la vie pastorale. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque à Rome, portoient des chapeaux pointus, en forme de pains de sucre.

Il faut étudier sur les monumens les chaussures antiques, qui toutes fort simples, prenoient cependant une grande variété de formes. Les anciens avoient des souliers entiers qui enveloppoient le pied, & qui étoient quelquefois brodés en or; ils en avoient qui consistoient en une semelle avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui soutenoit le talon; ces chaussures étoient lacées sur le cou-de-pied par des bandes de cuir qui partoient de la semelle. Ils avoient des souliers tissus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum; ils en avoient de cuir qui montoient jusqu'à mi-jambe, & étoient des espèces de bottines; ils avoient des sandales consistant en une semelle retenue par des courroies. Elles étoient composées quelquefois de cinq semelles

cousues ensemble, ce qui est prouvé, dit Winckelmann, par autant d'incisions qu'on voit aux sandales de l'une des Pallas de la Villa-Albani, qui sont épaisses de cinq doigts. D'autres fois elles n'avoient que trois semelles; chacune d'un doigt d'épaisseur, & souvent qu'un simple cuir. Winckelmann suppose que les semelles épaisses étoient de liège, garnies d'un cuir en dessus & en dessous.

Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins haute; mais le plus communément sa hauteur étoit du travers de la main. Cette chaussure étoit généralement affectée à la Muse tragique.

Winkelmann après avoir parlé de la forme des habits, traite de leur couleur sur laquelle en général les écrivains modernes ont gardé le silence.

« A commencer, dit il, par les figures divines, Jupiter se voit avec une draperie rouge, » & Neptune, si sa figure nous étoit parvenue » en tableau, auroit un vêtement verd de mer, » comme on avoit coutume de peindre les » Néreïdes. Tout ce qui avoit rapport aux dieux » marins, jusqu'aux animaux qu'on leur sacrifioit, portoit des bandelettes d'un verd de » mer; c'est d'après ce principe que les poëtes » donnent aux fleuves des cheveux de la même » couleur. En général les nymphes sont ainsi » vêtues dans les peintures antiques. Le manteau d'Apollon, quand il en porte, est bleu » ou violet, & Bacchus, dont la draperie pourroit être de pourpre, est habillé de blanc. » Martianus Capella donne la couleur verte à » Cibèle, comme étant la Déesse de la terre » & la mère des êtres. Junon, par rapport à » l'air qu'elle désigne, peut-être vêtue de bleu » céleste, mais l'écrivain que je viens de citer » lui donne un voile blanc. Cerès devroit avoir » une draperie jaune, parce que cette couleur est » celle de la moisson & qu'elle fait allusion » à l'épithete d'Homère qui l'appelle la blonde » Cerès. Le dessin colorié d'une peinture antique » conservé à la bibliotheque du Vatican, » & publié dans mes *Monumenti inediti*, nous » offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être » d'un bleu céleste, comme on le voit communément aux figures de cette Déesse, est couleur de feu, pour désigner sans doute son ardeur guerrière; car c'étoient aussi de cette » couleur qu'étoient les habits de guerre des » Spartiates. Sur les peintures d'herculanum, » nous voyons Vénus avec une draperie flottante d'un jaune doré, faisant allusion à l'épithete de Venus dorée. Une des Naïades, sur » le dessin du Vatican dont nous venons de » parler, a une tunique fine de cette teinte » que nous nommons couleur-de-fer, comme » Virgile décrit la figure du Tibre :

... Eum tenui glauco velabat amicta Carbasus.

» Mais d'ailleurs sa draperie est verte, comme » l'est celle des fleuves chez les autres poëtes. » Du reste ces deux couleurs sont symboliques » & désignent l'eau : la verte surtout fait allusion au rives bordées d'arbrisseaux.

» Une courte notice sur la couleur de l'habillement des héros & des rois ne sera pas » jugée superflue, surtout par les artistes. Nestor » étoit drapé de rouge. Tout le vêtement des » trois rois captifs de la Villa-Médicis, & de » deux autres de la Villa-Borghese, exécuté » sur le porphyre, paroît indiquer une draperie de pourpre, & désigner la dignité royale » de ces prisonniers. Dans un tableau antique, » Achille avoit une draperie verd de mer, » pour faire allusion à Thétis, sa mère; cette » partie de costume a été observée de même » par Baltazar Beruzzi, dans la figure de ce » héros, au plafond d'une salle de la Farnesina. Sextus Pompée, après avoir remporté une » victoire navale sur Auguste, prit un habits » semblable, s'imaginant, au rapport de Dion » Cassius, être un des fils de Neptune. Marcus » Agrippa, ayant gagné à son tour une bataille » navale sur ce fils de Pompée, fut gratifié par » Auguste d'un drapeau couleur de verd de » mer. Les prêtres, chez toutes les nations, » étoient habillés de blanc.

» Dans l'antiquité, les femmes portoient le » deuil en habits noirs, & cela chez les Romains comme chez les Grecs. Cet usage » existoit déja du temps d'Homère : il nous » apprend que Thétis, plongée dans la tristesse » à la mort de Patrocle, prit le plus noir de » ses vêtemens. Sous les empereurs cette coutume éprouva un changement total, & les » femmes porterent le deuil en habits blancs. » Ainsi quand Plutarque nous parle en général » des habits blancs pour le deuil, sans fixer » l'époque, il n'est question alors que de l'usage » de son temps. Hérodien fait mention du deuil » en habits blancs dans sa relation des funérailles de l'empereur Septime-Sévère. Il nous » raconte que l'image de cet empereur, faite » en cire, étoit entourée, d'un côté, d'une » troupe de femmes vêtues de blanc; & de » l'autre, du corps des sénateurs habillés de » noir.

» Chez les Romains, continue Winckelmann, » les hommes s'habilloient constamment de noir » dans le deuil, comme nous l'apprenons, » entre autres, par un trait de Trajan qui, ayant » perdu son épouse Plotine, porta des habits » noirs pendant neuf jours ». Ici Winckelmann tombe dans la même erreur qu'il a reprochée à Plutarque, & prend pour un usage constant, ce qui n'appartient qu'au temps des empereurs. On sait que, du temps de la république, les Romains portoient le deuil en toges d'un gris sale & foncé, qu'ils nommoient *pullus color*,

C'étoit avec ces habits que les accusés se présentoient sur la place, pour exciter la pitié du peuple. (L.)

VIE (subst. fem.) Le premier dégré de l'expression consiste à donner de la *vie* aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées pour sembler éprouver quelqu'affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la *vie*, & depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Des peintures fades & plates ne représentent rien qui ait de la *vie*. Deux parties de l'art contribuent surtout à la donner; le dessin qui exprime avec justesse les mouvemens, le clair-obscur qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève la création, & donne une ame à ce qui n'est que du papier, de la toile, du marbre, du bronze.

Dans la langue de l'art, on attribue la *vie* même à des représentations, d'objets inanimés. Ainsi l'on peut conseiller à un paysagiste de donner de la *vie* à ses ouvrages; c'est-à-dire, de détruire ce qu'ils ont de morne, ce qui les empêche d'exprimer ce mouvement, cet esprit de *vie* qui semble répandu dans toute la nature. (L.)

VIERGE, *teinte vierge*. On voit par cette application du mot *vierge* dans l'art de peindre, qu'il n'est employé que comme attribut de certaines couleurs artificielles.

Lorsque le peintre à *empâté* une partie de son tableau à laquelle il veut donner la derniere main, il *fond* alors, ou *noye* les *teintes* les unes dans les autres pour en faire perdre à l'œil les différences, & en rendre les degrés insensibles. Ce travail, en arrondissant les corps, en ôtant la *crudité* des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux *teintes* de leur fraîcheur. C'est alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté & d'autre des *teintes*, qu'on nomme *VIERGES*, parce qu'il ne les mêlange plus sur son tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, si cette *teinte*, toute fraîche qu'elle est, n'est point dure, crûe, tranchante, & si elle est du ton convenable à son plan, & à l'effet de la partie qu'elle enrichit par sa fraîcheur & par sa pureté.

L'opposé des teintes *VIERGES*, sont celles qu'on nomme *sales*. (*Article de M. ROBIN.*)

VIGNETTE (subst. fem.) On donne ce nom aux gravures qui décorent les livres. Mais ce mot a reçu une signification trop étendue. Il devroit, suivant son étymologie, signifier seulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturistes peignoient autrefois au haut des pages des manuscrits, & qu'on nommoit *vignette*, parce qu'il représentoit souvent des feuilles de *vigne*. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, & dans la suite, des éditeurs plus curieux ont préféré des gravures en taille-douce.

Les graveurs chargés de ces sortes d'ouvrages leur ont conservé le nom de *vignettes*, quoique ces ouvrages n'eussent plus rien de commun avec l'ornement nommé *vignette*, que d'occuper la même place: &, par extension, ils ont aussi donné le même nom aux gravures qui servent de frontispices aux livres, ou qui sont répandues dans le corps de l'ouvrage, quoi qu'elles ne soient pas destinées, comme les anciennes *vignettes*, à orner le haut d'une page, & qu'elles occupent une page entière. C'est ainsi que bien des mots ont perdu la signification qui peut rappeller leur origine, & que l'on ignore l'histoire des révolutions qu'ils ont éprouvées.

On nomme *culs-de-lampe* les ornemens en gravure qui décorent le bas des pages à la fin des livres ou des chapitres. Ce nom leur a été donné, parce qu'ils se terminent dans une forme à-peu-près semblable à celles de l'extrémité inférieure des lampes qui sont suspendues dans nos églises. M. de Voltaire vouloit que ce mot fût retranché de la langue française; mais son autorité n'a pu l'emporter sur l'usage. (L.)

VIGUEUR, (subst. fem.) VIGOUREUX, (adj.) Sont des expressions qui, comme bien d'autres, s'employent figurément dans la langue des beaux-arts. Comme la grace est de l'essence des femmes, & que la *vigueur* & la force forment la perfection de l'homme, on applique ces expressions à ces genres de beautés qu'elles rappelent dans les ouvrages de l'art: ainsi on dit *la grace de l'Albane, & la vigueur de Ribera.*

Bien que le mot *vigueur* serve souvent à caractériser celle des formes, & que l'on puisse dire le dessin *vigoureux* de Michel-Ange, les formes *vigoureuses* de l'Hercule Farnèse, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots *vigueur* & *vigoureux* s'employent le plus communément en parlant du Coloris. C'est dans ce sens qu'on dit, « la première maniere du Guide, fut mâle & » *vigoureuse*, & sa seconde fut douce & aimable: Le Giorgion est un peintre *vigou*» *reux* ».

Dans l'art de graver on entend par une estampe *vigoureuse*, celle qui est forte de brun, & piquante d'effet, soit qu'on entende parler de la *vigueur* de l'épreuve, soit du talent em-

ployé par l'artiste pour produire une teinte *vigoureuse*.

Mais de quelque manière que l'on se serve des mots *vigueur* & *vigoureux* dans l'art, ils sont toujours l'éloge du morceau dont on parle. (*Article de M.* ROBIN.)

VIVACITÉ (subst. fem.) Ce mot n'appartient point à l'art, & s'il y est quelquefois appliqué, c'est dans la même signification que dans la langue commune. On peut même ajouter que les artistes en font peu d'usage. Au lieu de dire que la couleur a de la *vivacité*, ils disent qu'elles a de l'éclat, de la force. Au lieu de louer la *vivacité* d'action dans les figures d'un tableau, ils disent qu'elles ont du mouvement, qu'elles ont un beau, un grand mouvement. (L.)

UNION, (subst. fem.) Ce mot peut être pris pour *l'accord* dont on a traité au long sous la première lettre de ce dictionnaire, & alors il peut s'entendre de toutes les parties de l'art; en effet il faut non seulement de *l'union* dans les *tons* & dans les *teintes* d'un tableau; il en faut aussi dans ceux d'une estampe, dans toutes les parties qui composent un ouvrage de sculpture, & dans celles qui sont relatives au dessin.

Mais le sens propre de *l'union* dans la peinture est surtout applicable au Coloris Pour en sentir toute la valeur, il faut établir pour principe que chaque objet de la nature à une couleur générale, une teinte universelle qui lui sont particulières: il y a plus; chaque partie d'un visage, par exemple, a sa teinte spéciale. Ainsi dans une peau fine, la couleur brillante & argentine du front, est différente de celle qui entoure les yeux, toujours un peu plus violâtre, de celle des joues, ainsi du reste. Ajoutons que la différente exposition de ces parties sous les divers rayons de la lumière y apporte encore des variétés. De tout cela il suit qu'il doit y avoir une approximation telle dans toutes les teintes qui s'employent dans chacune de ces parties, que si le peintre mettoit sur le front, par exemple, une de celles qui appartiennent aux joues, il n'y auroit plus *d'union* entre ces teintes. D'un autre côté, si de ces teintes destinées pour peindre le front il mettoit, dans la masse lumineuse, quelqu'une de celles qui doivent appartenir aux parties fuyantes, il n'y auroit plus *d'union* dans les tons.

Ce que nous venons de dire pour une partie de détail, par rapport au coloris, est applicable à de plus grandes parties d'un ouvrage de peinture: c'est ainsi qu'il faut de *l'union* dans le fond, dans les tons d'un ciel, dans ceux d'une terrasse. &c &c. (*Article de M.* ROBIN.)

UNIVERSALITÉ (subst. fem.) C'est une qualité nécessaire au peintre d'histoire. Suivant le sujet qu'il doit traiter, il faut qu'il sache représenter du paysage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tygres, des lions, des serpens. Les armes guerrières, les ustensiles des cérémonies sacrées, entrent souvent dans ses ouvrages. Enfin il est peu d'objets de la nature morte ou vivante qu'il ne puisse être obligé de peindre.

Raphaël avoit cette *universalité*. « Non seulement, dit Félibien, il avoit la conduite » des peintures, mais il ordonnoit encore, dans » le palais du pape, de tous les ornemens » de stuc; il fournissoit les dessins pour la menuiserie; enfin, il n'y avoit point d'ouvriers » sur lesquels il n'eût une entière direction ». Le Brun se chargea de diriger tous les détails dans les maisons de Louis XIV. Statues, serrurerie, orfèvrerie, tout se faisoit sur ses dessins.

Il est très-utile au peintre d'histoire de faire des études, ou du moins des esquisses de tous les objets qu'il rencontre, & qu'il n'aura peut être pas occasion de revoir s'il se trouve un jour dans la nécessité de le représenter dans quelqu'ouvrage.

Les artistes de l'antiquité ne se piquoient pas d'être universels: la figure humaine étoit souvent pour eux l'unique objet de leurs études; on leur pardonnoit de négliger les accessoires. Les modernes n'ont pas la même indulgence. (L.)

VRAI (le) (subst. masc.) *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.* Le *vrai* est de l'essence des beaux arts, & tous les avantages qui lui sont attribués, leur appartiennent aussi.

Sans le *vrai* l'art est nul. La fonction spéciale de l'art étant de parler aux yeux, son but est manqué s'il ne leur présente le *vrai*.

C'est par lui seul que *l'art* peut nous montrer les élémens, les saisons, les climats, les distances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères; & c'est lui qui donne les nuances aux passions.

Sans le *vrai*, l'art n'a rien exprimé; il ne peut alors être ni jugé ni senti.

C'est dire combien un artiste est voisin de la perfection, que de louer sa supériorité dans le mérite d'être *vrai*: s'il ne la possède pas il n'y a plus d'ensemble, de sagesse, de variété, de simplicité, de grand, ni de mouvement dans ses ouvrages. D'où il suit que malgré tous ses efforts, l'artiste qui laisse voir des parties symmétriques où il faut des contrastes qui, par systême ou par manie met indifféremment de l'agitation dans toutes ses figures, ou qui ne leur fait pas exprimer tout ce qu'elles doivent sentir: cet artiste,

artiste, dit-je, quelque talent qu'il ait d'ailleurs est un artiste foible. Nous convenons pourtant qu'on peut intéresser les gens de l'art par des beautés d'exécution. Ces parties peuvent faire réussir quelque tems un artiste; mais ses succès seront passagers. En vain le *Vouet*, par l'aisance de ses compositions, la hardiesse de son pinceau & la témérité de ses teintes, si je puis m'exprimer ainsi; en vain, dis-je ce peintre est parvenu, par ses partisans exaltés, à faire éloigner le *Poussin* de notre France, ce même *Vouet* n'est aujourd'hui connu que de quelques possesseurs de tableaux, au lieu que le nom du *Poussin* sert à indiquer tout ce qui se rencontre de grand & de sage dans un ouvrage de peinture.

La première pensée d'un tableau ou d'une statue doit avoir le *vrai* pour base. Si ce premier point n'est rempli, les détails les plus précieux ne pourrons fixer l'admiration. Il ne suffit pas d'être copiste insipide pour imprimer à une composition le caractère du *vrai*; il faut s'occuper de répondre, par une disposition poétique, aux idées que les spectateurs ont dû se former des sujets ou des personnages qu'on a la désir de leur faire reconnoître. C'est moins pour satisfaire les hommes qui auront connu ses modèles, que pour les peindre aux siècles futurs, que l'artiste doit travailler : sa tâche est de transmettre à la postérité les vertus & les caractères de ses héros.

Or, ce n'est pas avec des vérités individuelles, & présentées sans chaleur & sans choix, que l'artiste remplita cette tâche noble & difficile. Ni le statuaire Dupré, ni le peintre de Marie de Médicis, *Rubens*, ne nous ont représenté Henri le Grand avec une stature petite & mesquine, telle que la nature l'avoit donnée à ce héros. Dans sa statue au milieu de cette capitale, & dans cette suite de tableaux enchanteurs que le public pouvoit admirer n'aguère dans la galerie du Luxembourg, la figure de Henri est noble, fière & d'un bel ensemble.

C'est avec raison qu'on a blamé *Pigale* d'avoir copié servilement la corpulence lourde & engorgée du Maréchal de Saxe. Une proportion bien découplée, des formes vigoureuses & ressenties, eussent peint à la postérité & l'ame de ce guerrier & le physique agile & robuste que l'histoire lui attribuera dans ses descriptions.

Si le vœu de ce citoyen raisonnable, qui demande que la statue de Voltaire soit érigée dans la place Dauphine, étoit mis à exécution, je ne voudrois pas que l'artiste nous le présentât sous la forme d'un vieillard desséché & d'une nature abjecte, ainsi que se montre la statue de Pigale. Je ne voudrois pas même que, courbé sous la charge pesante des années, il parût assis & drapé en philosophe antique, ainsi que l'a rendu M. Houdon avec tant de finesse & de pureté. Non, il faudroit que simplement couvert de la tunique des poëtes antiques, saisi dans cet âge heureux où il enrichit notre scène, de Merope, d'Alzire & de Mahomet, on le montrât debout, l'air inspiré, tout occupé de la perfection de sa Henriade, fixant ses yeux enflammés sur la statue de son héros immortel. Son attitude élancée concourroit avec sa taille svelte à exprimer le mouvement & la légèreté précieuse dont il anima toutes ses productions. Enfin nos neveux, & nous même trouverions la statue de Voltaire en rapport avec cette abondance, cette subtilité d'esprit & ce sel inimitable, qu'il a su répandre dans ses ouvrages.

On voit donc qu'il ne suffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choisir avec sentiment, & que c'est au génie seul a nous donner le *vrai*.

Qu'on n'aille pas cependant croire que pour être *vrai*, on doive, dans tous les cas, être élégant & recherché; un véritable artiste, c'est-à-dire celui qui n'est pas borné à l'exécution méchanique de son art, se transporte à toutes les scènes qu'il veut peindre : il est simple & pauvre dans la chaumière de Philemon & Baucis ; il est voluptueux dans les bosquets où il nous découvre le grouppe de Renaud & d'Armide; il répand de la grace à Paphos, & de la sublime, & respectable beauté dans la grotte où Diane & ses nymphes se reposent d'une chasse fatigante. Enfin c'est en s'oubliant soi-même, c'est en faisant passer dans son âme le caractère propre de ses sujets que l'artiste peut nous montrer le *vrai*.

Une fois bien pénétré de ce besoin de peindre toujours à l'esprit, les vérités de détails viendront d'accord se placer dans son ouvrage. Il ne peindra pas les malheurs de Marseille sous un ciel brillant & serein : l'air, le feuillage des arbres, les habitations elles-mêmes, tout dans son tableau, prendra la teinte de cette vapeur empestée qui répand sur toutes les figures la douleur, l'horreur & la mort. Mais par quelle route parvient-on à commander, pour ainsi dire, à son *art*, & à le faire plier à ses volontés? cette route est simple & malheureusement peu fréquentée. Les systêmes d'école, la manie de suivre ses maîtres en esclave, nous écartent des moyens de trouver & de rendre le *vrai*.

Ces moyens se bornant, comme nous l'avons dit à l'article *instruction*, à n'acquérir de science qu'avec son propre esprit, qu'avec ses propres yeux, à bien étudier l'antique, les organes & les causes des mouvements des êtres animés, enfin la nature dans toutes ses circonstances.

C'est par des vues solides sur le *vrai* & sur

les moyens d'y atteindre, qu'on sentira le vuide de cette question ridicule : doit-on, pour faire des progrès dans *l'art*, copier la nature telle qu'elle se présente, ou corriger ses imperfections en l'étudiant ? nous répondrons en un mot, que pour la rendre dans ses ouvrages avec choix & variété, il faut apprendre à l'imiter avec toutes ses différences.

C'est par cette simple méthode que s'annulera la recherche de ces distinctions métaphysiques & puériles du *vrai simple*, du *vrai composé* & *du vrai idéal*, si laborieusement discutées par de *Piles*.

Il n'est qu'une manière d'être *vrai* pour les yeux, dans l'art du statuaire & dans celui du peintre; c'est d'être *vrai* pour l'esprit; & comme nous l'avons dit, & ce à quoi se résument toutes nos réflexions, on y parvient en n'offrant le savoir que sous l'empreinte du jugement, du goût & du génie. (*Article de M.* Robin.)

VUE (subst. fem.) On appelle *vue* le portrait d'un site qu'on a fait d'après la nature. On dit *dessiner des vues*, *peindre des vues*, *saisir une vue*.

Ce terme, comme on le voit, est de la dépendance du paysage, & j'ai parlé déja du sujet de cet article dans celui qui a été consacré au paysage.

Le genre des *vues* s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrein singulier, des roches, tout cela (lorsque l'étude en est faite sur la nature) s'appelle des *vues*.

Une des occupations les plus amusantes qu'occasionne la pratique de l'art dont je traite, est celle de dessiner ou de peindre des *vues*; c'est pour les grands artistes un délassement, parce qu'ils les saisissent avec une facilité qui leur est agréable, & qui fait jouir ceux qui les voyent opérer de l'exercice de leur talent, & parce que cet exercice qu'ils en font leur donne occasion de remarquer & de sentir une infinité d'objets, de détails, de vérités qui ne s'offrent jamais à eux sans leur procurer des sensations intéressantes.

Pour les jeunes élèves, dessiner des *vues* est un amusement quelquefois trop attrayant par l'espèce de facilité qu'ils y trouvent & les libertés qu'ils se croyent autorisés à prendre. Dans les pays riches en *vues* pittoresques, les artistes se livrent au plaisir de dessiner les sites heureux avec une espèce d'enthousiasme, qui peut les détourner des études plus essentielles auxquelles ils doivent consacrer des momens précieux & courts; mais pour les simples amateurs qui s'occupent à exercer l'art du dessin, saisir passablement un site est une ressource contre le désœuvrement, qui peut flatter leur amour-propre, par quelques succès, qui leur sont généralement interdits dans les genres plus difficiles. Bien dessiner la figure d'après la nature est un de ces pas que peu d'amateurs ont le temps ou le courage de franchir. C'est le fruit d'une étude assidue de la bosse, étude souvent rebutante & toujours difficile : de finer, composer & peindre avec l'inspiration du génie, ou tout au moins avec le secours d'un véritable talent, sont des progrès qu'il est extrêmement rare de voir faire à ceux qui ne se consacrent pas entièrement à la peinture, & qui sont difficiles même à obtenir par les artistes qui n'ont pas d'autre occupation ni trop souvent d'autre ressource.

Mais lorsque ceux qu'un goût naturel & vrai entraîne à s'amuser de la peinture, ne pouvant s'y dévouer exclusivement, se trouvent doués de quelques dispositions, ils peuvent parvenir, en les cultivant avec suite, à dessiner & même à peindre, dans les momens de loisir, ce que la nature compose sans cesse autour d'eux, pour leur donner l'envie de l'imiter; alors dans les campagnes, près des villages, dans une ferme, cette douce occupation, en leur faisant passer délicieusement des momens qui souvent seroient vuides, les conduit à observer & les effets de la lumière & des détails même qui peuvent souvent inspirer leur bienfaisance & les rapprocher de la véritable humanité, en les fixant à la véritable nature.

Il est dans les arts, & dans quelques sciences, des plaisirs & des utilités qui ne sont guère connus que de ceux qui les ont éprouvés.

L'exercice des sciences profondes a des avantages incontestables pour la société; il en a même pour ceux qui les exercent par l'attrait qu'elles leur présentent & l'occupation à laquelle elles les fixent; mais on ne peut guère nier qu'elles ne tendent à isoler d'autant plus, qu'on s'y applique plus exclusivement. La pratique des beaux-arts, qui ont tous pour but l'imitation des hommes & des choses, en obligeant ceux qui les exercent à tout voir, à tout observer, doit naturellement les rendre plus sociables & si on l'osoit dire, plus humains.

Au reste, nous sommes peu maîtres de nos penchans : l'art de les diriger, c'est-à dire, d'en tirer avantage pour les autres & pour nous, quoique dépendant de nous-mêmes, suppose encore plus de bonheur & de reflexions qu'on ne pense.

On trouvera au mot paysage quelques détails relatifs au sujet de cet article, & je ne dois pas les répéter. (*Article de M.* Watelet.)

Y

YEUX. Les yeux, dans les draperies, font les points où se cassent leurs plis.

Les peintres maniérés les ont presque tous faits de la même sorte, soit qu'ils les ayent pris d'après leurs maîtres, comme l'ont fait une infinité de peintres allemands, qui ont imité la manière d'Albert Durer; soit qu'ils ayent adopté certaine sorte d'étoffe qui leur présentoit toujours les mêmes *yeux*, comme Frédéric Barocci, Tiepolo, & autres, qui semblent s'être toujours servis de camelots, pour faire leurs draperies : ou comme le Dominiquin, Mignard, &c, qui paroissent avoir adopté le drap, ou enfin comme Rigaud à qui le velours servoit ordinairement de modèle.

C'est dans les *yeux* des plis des étoffes que les artistes ont occasion d'exprimer la forme la plus sentie de leurs draperies, par la touche, & par l'effet des lumières & des ombres. C'est par les *yeux* que les étoffes se caractérisent; ils sont aigus dans le taffetas & le satin, plus ronds dans la serge ou le drap, plus fins dans les linges, & autres étoffes molles & très-légères. Ainsi il n'y a pas de manière unique qu'on puisse choisir exclusivement pour les *yeux* des draperies, parce que la nature en offre de très-variées.

Le genre de l'histoire, est, comme la sculpture, moins susceptible de ces différences, parce que les anciens se servoient le plus constamment des mêmes étoffes : cependant elles devenoient différentes suivant leurs usages, le sexe, & le rang des personnages qui s'en revêtoient; ainsi un artiste instruit & recherché peut toujours varier les *yeux* dans les plis de ses étoffes, & suivre en cela les exemples que lui fournissent les peintures & les sculptures antiques. (*Article de M.* ROBIN.)

FIN.

DICTIONNAIRE
DE LA
PRATIQUE DES BEAUX ARTS(*).

A

ABREUVER. (v. act.) C'est mettre sur une toile ou sur un panneau qu'on veut imprimer, une couche de colle, ou une première couche de couleur détrempée dans de l'eau mêlée de colle. La toile ou le panneau encore nud *s'abreuve* de cette première couche, s'en pénètre, s'en imprègne, la reçoit dans tous ses pores, & n'admettra plus rien intérieurement des autres couches dont elle sera couverte.

AHOUAI. (subst. masc.) C'est un arbre laiteux qui croît dans l'île de Ceylan, & dont les feuilles ressemblent à celles du laurier-rose des Indes. Ses fleurs sont jaunes. Sa graine employée en stil de grain, est, dit M. Watin, de la plus grande beauté en peinture. Elle ne le céde point à l'orpin, se soutient beaucoup mieux, & n'en a pas les inconvéniens.

AIGUILLE. (subst. fém.) On trouve quelquefois ce nom donné aux pointes des graveurs à l'eau-forte, parce qu'ils avoient autrefois coutume de les faire avec de grosses *aiguilles*. Ils préfèrent maintenant de les faire avec de vieux burins, & ils trouvent à cette préférence plusieurs avantages.

On donne aussi le nom d'*aiguilles* à plusieurs ustensiles des peintres en émail. Ils doivent en avoir au moins deux, l'une est pointue par un bout, un peu plate, faite en dard, & grosse par le milieu comme une moyenne plume à écrire ; l'autre bout est en forme de spatule, large de cinq à six lignes, sur l'épaisseur d'un quart de ligne.

L'autre *aiguille* doit être pointue par les deux bouts, dont l'un ressemble à celui d'une *aiguille* à coudre, & l'autre est un peu applati vers la pointe. Le bout pointu sert à étendre les teintes sur l'ouvrage, l'autre à les prendre & à les porter à leur place, quand il en faut une certaine quantité.

Les mêmes peintres se servent aussi d'une *aiguille* de buis. C'est un petit morceau de buis bien sec, qui doit être très-pointu par un bout ; &, par l'autre, un peu mousse & arrondi. Le premier sert à nettoyer les parties de l'ouvrage qui peuvent se trouver boueuses & mal unies ; le second à effacer les défauts. (*Ancienne Encyclopédie.*)

AMAIGRIR, se dit en sculpture, ou plutôt dans l'art de modeler, du changement qu'éprouve un modele de plâtre ou d'argile dont, en se séchant, les parties se resserrent, s'affaissent, diminuent de longueur ou de grosseur. On dit qu'elles *s'amaigrissent*.

AMASSETTE, (subst. fém.) Petite piéce de bois, de corne, d'ivoire, &c. dont les peintres se servent après avoir broyé leurs couleurs, pour les rassembler sur la pierre.

AMBOUTIR ou EMBOUTIR, (v. act.) C'est donner de la convexité à une pièce de métal qui étoit plate. On amboutit les plaques de métal destinées à être peintes en émail.

AMOUR. On dit qu'un fond préparé pour la peinture à la détrempe, a de l'*amour*, quand il est propre à recevoir aisément la peinture, c'est-à-dire, quand il a été rendu égal, lisse & coulant.

ANATOMIE. (subst. fém.) Cette science

(*) Pour eviter tout reproche de plagiat, le Rédacteur du *Dictionnaire des Beaux Arts* declare qu'il a le plus souvent borné son travail, pour cette seconde partie, à choisir les articles, & quelquefois à les abreger, ou à y ajouter quelques détails & quelques éclaircissemens qui lui ont paru necessaires.

embrasse la connoissance de toutes les parties du corps qui sont cachées sous la peau. Deux branches de cette science sont absolument nécessaires aux artistes qui ont pour objet l'imitation de la nature animée : l'une est celle qui fait connoître la forme & la disposition des os, que l'on peut regarder comme la charpente du corps ; *voyez* l'article OSTÉOLOGIE : l'autre est celle qui apprend la forme, l'origine & l'insertion des muscles, qui sont les organes du mouvement & de toutes les actions du corps. *Voyez* l'article MYOLOGIE. M. Watelet a traité succinctement ces deux parties de la science anatomique à l'*article* FIGURE du Dictionnaire théorique des Beaux-Arts : mais pour faire usage de ses signes de renvois, il auroit fallu dessiner & graver de nouvelles planches au lieu de celles qui étoient déja faites. Il a été plus simple de faire de nouveaux articles pour ces planches, & l'on a cru nécessaire de leur donner plus d'étendue.

ANTE. (subst. fém.) C'est ce qui sert à tenir la brosse ou le pinceau, & ce qu'on en pourroit appeller le manche. Les *antes* de pinceaux doivent être d'un bois léger & poli ; le bois le plus propre à cet usage est celui de fusin. La baleine est aussi fort bonne. L'ébène & le bois de la Chine ont l'avantage de se nétoyer facilement, mais ils sont trop lourds. La longueur de l'*ante* doit être environ d'un pied, parce qu'en peignant, il faut tenir le pinceau fort long, habitude que les commençans ont peine à contracter. Les *antes* de pinceau, pour être bien faites & commodes, doivent être plus grosses dans leur milieu que vers leurs extrémités, parce que c'est par cette partie qu'on les tient, & elles doivent devenir plus minces à l'endroit où est attaché le pinceau, afin que lorsqu'on en tient un faisceau dans la main, ces pinceaux imprégnés de couleur, ne se gâtent pas mutuellement par leur contact, & restent écartés les uns des autres ; c'est à quoi contribue encore naturellement la ficelle qui en lie les poils.

Pour les pinceaux à laver ou à peindre en miniature, on peut avoir des *antes* plus agréables. On en fait d'ivoire peint de différentes couleurs, de tuyaux de hérisson, &c. (*Elémens de peinture pratique, par de Piles.*)

APPRÊT. On entend par ce mot les préparations qu'il faut faire subir au fond destiné à recevoir de la peinture. *Voyez* l'article IMPRESSION. *Voyez* aussi les articles DÉTREMPE, EMAIL, FRESQUE, MINIATURE, PASTEL.

On appelle *peinture d'apprêt* la peinture sur verre. *Voyez* l'article VERRE.

APPUIE-MAIN. (subst. comp. masc.) Les peintres se servent, pour soulager leur main en peignant, d'une baguette sur laquelle ils s'appuient le poignet. La position presque perpendiculaire de la toile ou du panneau, leur rend ce secours nécessaire. Ils donnent à cette baguette le nom d'*appuie-main*. Elle est longue de deux à trois pieds, & à-peu-près de la grosseur d'un doigt. Elle doit être en même-temps solide & légère. A l'un des bouts de cette baguette, on fait une petite pomme ou bouton avec un peu de linge pelotonné, qu'on recouvre d'un morceau de peau, & qu'on a soin de lier fortement, en pratiquant, pour la mieux arrêter, une rainure à la baguette. Ce bouton est à-peu-près de la forme & de la grosseur de celui d'un fleuret. On appuie ce bouton sur le tableau, ayant soin de choisir un endroit qui soit bien sec. (*Elémens de peint. prat. par de Piles.*)

AQUARELLE. (subst. fém.) Dessin au lavis, dans lequel on emploie différentes couleurs, ce qui forme une espèce de peinture sans empâtement, qui mériteroit mieux le nom d'enluminure. Les couleurs y doivent avoir de la transparence & point d'épaisseur ; il faut par conséquent choisir, pour ce genre, celles qui ont le moins de corps ou l'ôter à celles qui en ont. Ce doivent être moins des couleurs que des teintures. *Voyez*, à l'article BISTRE, le procédé qu'on emploie pour ôter le corps aux couleurs. Les teintures tirées des fleurs n'ont point de corps & sont propres à l'*aquarelle*. *Voyez*, article TOURNESOL, la manière d'exprimer des teintures des fleurs.

ARGENTURE. (subst. fém.) Les procédés pour préparer les ouvrages de sculpture à être argentés, sont les mêmes que l'on emploie pour les dorer. Il faut voir ces procédés à l'article DORURE, à l'endroit où l'on parle de la *dorure en détrempe*.

1.° Quand, suivant ces procédés, l'ouvrage est bien apprêté, adouci, réparé, il faut au lieu de *jaunir*, comme on le fait pour la dorure, donner une couche de beau blanc de plomb, broyé bien fin à l'eau & détrempé à la colle. Cette manœuvre est la même que celle de *jaunir*, il n'y a de différence que dans les substances que l'on emploie.

2.° Broyez ensuite du blanc de plomb très-fin à l'eau, & détrempez-le avec de la colle plus foible que celle dont vous vous serez servi pour l'apprêt. Donnez-en deux couches qui formeront l'*assiette*. *Voyez* ce qui est dit sur l'*assiette*, à l'article DORURE.

3.° Argentez l'ouvrage avec de l'argent en feuilles, de la même manière que l'on dore avec de l'or en feuilles. *Voyez* encore l'article DORURE.

4.° Brunissez les parties de l'ouvrage qui

doivent être brunies. Le même article vous instruira de l'opération du brunissage.

5.° Quand ces parties seront sèches, vous prendrez de la colle dans laquelle vous mettrez de l'*argent moulu*, & vous en passerez sur tous les endroits que vous voulez qui soient mats, & dans les profondeurs où l'argent en feuilles n'aura pu pénétrer.

6.° Quand cette opération est terminée, on peut sur-le-champ de l'ouvrage argenté faire un ouvrage doré. Il suffit de donner une couche légère de colle à matter, dans laquelle on aura detrempé un peu de vermeil, & quand cette couche sera sèche, de passer dessus un beau vernis à l'or.

Comme l'argenture se gâte au mauvais air, il faut, pour la conserver, y passer un vernis à l'esprit-de-vin. (*Extrait de l'art du peintre, doreur, vernisseur, par M.* WATIN.)

ARGILLE. (subst. fém.) Terre pesante, compacte, onctueuse, ductile, facile à se pétrir sous les doigts, & acquérant au feu beaucoup de dureté. Comme elle se prête à toutes les formes par sa ductilité, & qu'elle les conserve par sa compacité & son onctuosité, elle a été choisie par les sculpteurs, comme l'une des substances les plus convenables à faire leurs modèles.

ARRANGEMENT *des couleurs sur la palette.* On arrange par degrés les couleurs sur le bord supérieur de la palette; l'usage est de mettre les couleurs les plus claires du côté où se trouvent placés les doigts, & l'on en fait autant de petits tas séparés les uns des autres. Les couleurs étant ainsi rangées par ordre, on prend la palette de la main gauche, & on passe le pouce dans le trou qui est pratiqué en bas. On tient de la même main les pinceaux dont on doit faire usage & qui forment dans la main un faisceau. Si l'on fait usage d'un appuie-main, c'est encore avec le petit doigt de la même main qu'il faut le tenir, & elle est encore chargée d'un linge que son usage fait nommer *torche-pinceau*, & même encore du couteau qui sert au besoin à mêler les couleurs.

Dans la peinture à l'huile, on se sert ordinairement de huit couleurs principales: c'est du mélange de ces couleurs que les autres dérivent & se composent. Voici leurs noms, dans l'ordre suivant lequel on a coutume de les ranger sur la palette:

1.° Le blanc de plomb.
2.° L'ochre jaune.
3.° Le brun-rouge.
4.° La laque.
5.° Le stil de grain.
6.° La terre verte.
7.° La terre d'ombre.
8.° Le noir d'os ou d'ivoire.

A ces couleurs les peintres en ajoutent quelquefois d'autres. On n'a point parlé de l'outremer, dont le haut prix ne doit pas empêcher de faire usage, quand on est curieux de faire des tableaux que l'on veut qui conservent leur beauté.

Les couleurs que nous avons nommées se trouvent toutes broyées dans les boutiques; &, pour les conserver long-temps & proprement, on les enferme dans des morceaux de vessies de porc, qu'on rend maniables & flexibles en les frottant avec un peu d'eau: on en fait de petits paquets qu'on lie avec de la ficelle. Pour faire usage de la couleur qu'elles contiennent, on y fait un petit trou avec une grosse épingle, on en fait sortir à-peu-près la quantité que l'on veut employer, & que l'on met sur la palette. Ce trou ne fait aucun tort à la couleur qui reste dans la vessie, parce que le peu de couleur qui en remplit l'ouverture se sèche bientôt & la referme exactement.

Les autres couleurs se vendent en poudre, & le peintre les détrempe lui-même avec un peu d'huile en les mettant sur la palette. Il se sert du couteau à couleur pour cet usage, & ne charge sa palette de ces couleurs que lorsqu'il veut s'en servir. La principale est l'outremer; les autres sont la cendre bleue d'Allemagne, le vermillon, le massicot, le noir de charbon, & plusieurs autres encore qui ne sont pas d'une grande nécessité, & que l'usage fera connoître. On en trouvera les noms suivant leur ordre alphabétique. (*Elémens de peinture pratique.*)

ARRACHER. (v. act.) Les graveurs au burin se servent quelquefois de ce verbe pour exprimer qu'il faut *enlever* de dessus le cuivre certaines parties déjà gravées & qu'ils veulent corriger.

ARRÊTE. (subst. fém.) La vive arrête du burin est son tranchant.

ASSIETTE. (subst. fém.) Composition qu'on étend sur ce que l'on veut argenter ou dorer. C'est sur cette composition que doivent être assises les feuilles d'or ou d'argent. *Voyez* l'article DORURE.

ATTELIER. (subst. masc.) Lieu où travaille l'artiste. On peut voir aux planches du dessin, des différentes sortes de peinture, de la sculpture, de la gravure, la représentation des atteliers qu'exigent ces arts différens, & des différens ustensiles dont ils doivent être meublés.

AVIGNON. (*graine d'*) Cette graine est le fruit d'une espèce de nerprun qui croît aux environs d'Avignon. Il faut la choisir sèche, assez grosse & bien nourrie. On en exprime la couleur en la faisant bouillir avec de l'alun. En la mêlant avec du blanc de Troie, sorte de craie ou de marne blanche, on en fait un stil de grain. La graine d'Avignon demande à être employée avec beaucoup de discrétion même dans la détrempe.

AVIVER. (v. act.) Dans la gravure au burin, *aviver* une taille, c'est lui donner plus de brillant, ce qui se fait en rentrant la taille avec un burin plus lozange que celui avec lequel elle a d'abord été poussée.

AZUR. (subst. masc.) *Bleu d'azur*. On peut tirer cette couleur de l'argent; mais le savant Boyle & Henckel prétendent avec raison que cela n'arrive qu'en raison du cuivre qui se trouve ordinairement mêlé à ce métal. Voici la façon la plus courte de le faire. Faites fondre dans de fort vinaigre distillé, du sel gemme, du sel alkali, & de l'alun de roche. Suspendez au-dessus de ce vinaigre des lames d'argent fort minces, enterrez le vase où vous aurez fait fondre ces matières dans du marc de raisin: vous pourrez tous les trois jours ôter de dessus les lames d'argent la couleur bleue qui s'y sera formée.

Autre manière. Mettez dans une livre de fort vinaigre des lames d'argent aussi minces que du papier: joignez-y deux onces de sel ammoniac bien pulvérisé. Mettez le tout dans un pot de terre vernissé que vous boucherez avec soin. Enterrez ce pot dans du fumier de cheval pendant quinze ou vingt jours; vous trouverez au bout de ce temps les lames d'argent chargées d'un très-beau *bleu d'azur*.

Autre manière. Prenez une once d'argent dissout dans l'esprit de nitre, deux scrupules & demi de sel ammoniac, autant de vinaigre qu'il en faut pour précipiter l'argent. Décantez le vinaigre; mettez la matière précipitée dans un matras bien bouché; laissez reposer le tout pendant un mois, & vous aurez un beau *bleu d'azur*.

On tire aussi le *bleu d'azur* du cuivre, du mercure, du plomb. Pour le tirer du cuivre, on prend trois onces de verd-de-gris & autant de sel ammoniac; on mêle ces deux matières avec de l'eau dans laquelle on a fait fondre du tartre: on en fait une pâte molle; on met le tout dans un vase bien bouché, qu'on laisse en repos pendant quelques jours, & l'opération est faite.

Autre. On prend deux onces d'*æs ustum* ou cuivre brûlé, autant de lie de vin, une once de soufre: on réduit en poudre l'*æs ustum* & le soufre; on verse par-dessus du vinaigre ou de l'urine; on met le mélange dans un pot vernissé & on le laisse bien bouché pendant quinze jours.

Agricola donne le moyen suivant de tirer le *bleu d'azur* du vif-argent & du plomb. On met au fond d'un plat de la litharge, & l'on fait fondre par-dessus le soufre pulvérisé: on y jette ensuite le sel ammoniac en poudre & le vif-argent; on remue toutes ces matières avec un petit bâton, afin qu'elles se mêlent exactement: on laisse refroidir le mélange qu'on réduit en poudre. On met cette poudre dans un matras bien luté qu'on laissera un peu ouvert. Lorsque le lut sera séché, on mettra le matras sur un trépied & sur un feu modéré; & on couvrira l'ouverture avec une lame de fer; on regardera de temps en temps le dessous pour voir s'il ne s'y forme plus d'humidité. Il faut alors boucher l'ouverture avec le lut: on pousse le feu pendant une heure; on l'augmente encore, jusqu'à ce qu'il s'élève en fumée bleue; cela fait, on trouvera un beau bleu au fond du matras. (*Le baron d'*HOLBAC, *dans l'ancienne Encyclopédie*)

Voici comment s'exprime, sur le *bleu d'azur*, l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*; (Paris, Defer de Maisonneuve, 1788). L'*azur* est du verre en poudre que fournit le régule du cobalt, substance métallique particulière, qu'on a regardée long-temps comme une simple mine arsenicale, mais dont on tire un régule qui diffère absolument de l'arsenic. Les fabriques de Saxe, d'où l'*azur* se tire, ne le mettent dans le commerce qu'avec beaucoup d'autre verre en poudre ou du sable fin. Quand on fond la chaux du cobalt sans aucun mélange (il faut alors un feu de la plus grande violence) elle produit un verre d'un bleu si profond qu'il paroît noir. On peut aussi tirer ce verre du safre; c'est la mine du cobalt calcinée: mais le safre est mêlé de beaucoup de sable ou de verre. On peut l'en séparer en mettant, par exemple, une once de safre sur une soucoupe. On enfonce la soucoupe dans l'eau d'un baquet; on l'y balance; le sable s'échappe dans ce mouvement d'ondulation, & laisse le safre. Il peut fournir du régule de cobalt, au moyen d'un flux réductif.

On trouve aussi de ce régule dans quelques boutiques de pharmacie; il est fort cher. On sait que ce demi-métal, dissout dans l'acide nitreux avec un peu de sel de cuisine, sur la cendre chaude, forme une encre de sympathie singulière. Il suffit d'étendre cette dissolution dans de l'eau pure. Si l'on écrit avec cette eau, l'écriture, d'abord invisible, se montre d'une couleur verte quand on l'approche du feu, disparoît quand on l'en éloigne, & reparoît de nouveau

nouveau dès qu'on l'en approche. La chaux, précipitée de cette dissolution par les alkalis fixe ou volatil, est rose pâle, quelquefois cramoisie, & quelquefois couleur de rouille. Mais quoique très-fixe & très-réfractaire, elle se change toujours, avec des sels vitrifians, en un verre d'un très-beau bleu, plus ou moins profond, suivant la quantité des autres substances vitrescibles qu'on y joint. C'est de ce verre qu'est composé le bleu qu'on voit sur la fayence, la porcelaine & les émaux. Le régule de cobalt contient presque toujours beaucoup de bismuth & d'arsenic: mais en versant dans la dissolution dont nous venons de parler beaucoup d'eau, on en sépare le bismuth. L'eau le précipite en poudre blanche. On précipite ensuite le cobalt en jettant de l'alkali dans le vase. Quant à l'arsenic, il s'évapore au feu.

Le verre de cobalt pourroit entrer aussi dans la peinture à l'huile: mais il faudroit qu'il eût été mêlé de très-peu d'autres matieres vitrifiées, & qu'on le jettât brûlant dans l'eau froide pour pouvoir mieux l'atténuer. Broyé long-temps sur un plateau de verre ou de crystal, avec du blanc, il auroit assez d'intensité pour fournir un beau bleu clair qui ne changeroit jamais & qui produiroit le même effet que l'outre-mer. Il n'y auroit pas la moindre différence. On peut trouver dans les fayenceries du verre bleu de cobalt. Il réussiroit aussi très-bien dans la fresque, où l'on auroit grand besoin d'un bleu solide.

AZUR *à poudrer*. Avant de lire cet article, voyez l'article Email, *bleu d'émail*. Plus le grain d'émail est gros, & plus le bleu est vif; il tire un peu sur le violet comme l'*azur*, mais l'émail est d'un plus beau bleu céleste. Le grain d'*azur à poudrer* est si gros, qu'on ne peut l'employer que très-difficilement, & seulement à détrempe ou à fresque, ou pour mettre dans l'ampois ou amidon avec lequel il se lie fort bien. On l'appelle *azur à poudrer*, parce que, pour faire un beau fond d'un bleu turquin, on le poudre sur un blanc à l'huile couché médiocrement épais, & le plus gras que l'on peut. On l'y étend aussitôt avec une plume; mais il faut l'avoir bien fait sécher auparavant sur un papier au-dessus du feu. On y en met assez épais, on l'y laisse jusqu'à ce que le fond soit bien sec, & ainsi le blanc en prend autant qu'il peut. Ensuite on le secoue, & on en ôte tout ce qui ne tient pas au blanc, en le frottant légérement avec une plume ou une brosse douce. C'est une couleur très-vive, & qui dure long-temps, quoiqu'exposée à l'air & à la pluie. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)



B

BADIGEON. (subst. masc.) BADIGEONNER, (v. act.) Le *badigeon* est la couleur dont on se sert pour procurer aux vieux édifices un air de nouveauté, aux pierres noircies par le temps l'apparence de pierres fraîchement taillées. Voici comment il se compose. On prend un seau de chaux éteinte ; on y joint un demi-seau de sciûre de pierres, à laquelle on mêle plus ou moins d'ochre de rut, suivant le ton qu'on juge à propos de donner au *badigeon*. On détrempe le tout dans la quantité d'un seau d'eau, où l'on a fait fondre une livre d'alun de glace, & on *badigeonne*, c'est-à dire, on enduit l'édifice avec cette composition à l'aide d'une grosse brosse. On peut suppléer à la sciure de pierres par de l'ochre de rut ou de l'ochre jaune. On peut aussi piler des éclats de pierres de Saint-Leu, & les réduire en une poudre que l'on passe au tamis. Il en résulte avec la chaux un ciment très-difficile à ronger par l'air.

BALLE. (subst. fém.) Instrument dont se servent les imprimeurs de livres pour prendre l'encre & en enduire les planches. Il est rond à-peu-près comme un ballon, & est armé d'une poignée. La partie qui prend le noir est de cuir. Les graveurs en bois doivent avoir des *balles* pour tirer eux-mêmes leurs épreuves : elles sont plus petites & plus légères que celles des imprimeurs. On en peut voir la forme, planche II de la gravure en bois, *figure* 42. La *balle* est, pour l'impression des livres & des planches en bois, ce qu'est le tampon pour l'impression des planches en cuivre.

BERCEAU. (subst. masc.) Instrument d'acier qui sert au graveur en manière noire, pour faire sur le cuivre le grain qu'exige ce genre. Le *berceau* a à-peu-près la forme d'un ciseau, mais il se termine à l'une des faces par un biseau, & à l'autre par des entailles perpendiculaires. C'est le côté du biseau qu'on aiguise. On le promène sur le cuivre en le berçant, & c'est de là qu'il a tiré son nom. On peut adapter au *berceau* des manches de différentes formes ; l'artiste choisit celle qui lui paroît la plus commode.

BILBOQUET. (subst. masc.) Instrument du doreur. C'est un petit morceau de bois, dont la surface est unie, & sur laquelle on a adapté de l'écarlate. Voyez l'article DORURE.

BISTRE. (subst. masc.) Couleur brune & un peu jaunâtre, dont les dessinateurs se servent pour faire le lavis. On s'en sert aussi pour peindre en miniature. Pour faire le *bistre*, on prend de la suie de cheminée, on la broye avec de l'urine d'enfant sur le porphyre, ou sur la sorte de pierre qu'on appelle *écaille de mer*, jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement affinée ; on l'ôte de dessus la pierre pour la mettre dans un vaisseau de verre de large encolure, & on remue la matière avec une spatule de bois, après avoir rempli le vaisseau d'eau claire : on la laisse ensuite reposer pendant une demi-heure. Le plus gros tombe au fond du vaisseau, & l'on verse doucement la liqueur dans un autre vase, par inclinaison : ce qui reste au fond est le *bistre* le plus grossier que l'on jette. On fait de même de ce qui est dans le second vaisseau. On remet la liqueur dans un troisième, & on en tire le *bistre* le plus fin, après l'avoir laissé reposer pendant trois ou quatre jours. On doit procéder de la même manière pour faire toutes les couleurs dont on doit se servir au lavis, afin d'avoir des couleurs qui ne fassent point corps sur le papier, c'est-à dire qui s'y étendent sans épaisseur ; car cette sorte de dessin ne souffre que des couleurs transparentes.

On prépare encore le *bistre* en faisant bouillir la suie de cheminée cinq ou six gros bouillons, avec de l'eau à discrétion, dans un chaudron exposé sur un grand feu. On la remue de temps en temps avec un petit bâton. Le *bistre* s'emploie comme l'encre de la Chine. (*Ancienne Encyclopédie*).

Le meilleur *bistre*, & qui n'exige aucune préparation, est la liqueur brunâtre & onctueuse qui distille des tuyaux de poêles. Il s'emploie tel qu'il se recueille. Si l'on ne peut s'en procurer, il est toujours facile d'en composer par le second procédé que nous avons transcrit. Il n'y a pas d'inconvéniens à faire bouillir l'eau davantage jusqu'à ce qu'elle ait éprouvé une certaine réduction. Le *bistre* en fera d'une couleur plus profonde, & on sera toujours maître de la dégrader, en mettant plus ou moins d'eau dans le pinceau.

BLANC. Le *blanc* le plus commun est celui qu'on nomme *blanc de Rouen*, ou *de Bougival*, & plus ordinairement BLANC D'ESPAGNE. Il est généralement connu par l'usage qu'on en fait pour nétoyer l'argenterie ; il sert aussi à la peinture, du moins à celle en détrempe ; car

il n'a pas assez de corps pour être employé à l'huile. Ce blanc est une terre ou marne blanche qui se fond très-facilement dans l'eau. Pour lui ôter son gravier & la purifier, on la fait dissoudre dans de l'eau bien claire & on l'y laisse reposer, ce qui se fait sans aucune manipulation. On jette cette première eau qui est ordinairement claire & sale. On lave cette marne de nouveau, jusqu'à ce que l'eau devienne blanche comme du lait, & on verse cette eau blanche dans des vases bien nets. On l'y laisse reposer jusqu'à ce que l'eau devienne claire & que tout le blanc soit déposé au fond. Alors on décante l'eau, ayant soin de ne la pas agiter, pour qu'une partie du blanc ne se mêle pas de nouveau avec elle. On pétrit le dépôt quand, par un commencement de dessication, il est réduit en une consistance de pâte, & on le laisse sécher à l'air où il se durcit. On met la partie la plus fine en petits bâtons, & on moule en grosses masses le fond qui est toujours plus grossier. Toutes les terres qui servent à la peinture se lavent & s'épurent de la même manière.

Le Blanc de craie est à-peu-près de la même espece, mais moins fin, & plus dur. On le nomme aussi *blanc de Troies*, parce qu'il s'en prépare beaucoup en cette ville : la craie est si commune en Champagne, que la plupart des maisons de la ville de Reims en sont bâties. On choisit pour faire le *blanc*, la craie dont les molécules sont les plus fines, & dont la substance est le moins mélangée de grains pierreux. On le purifie comme le *blanc d'Espagne* : il a de même trop peu de corps pour être employé dans la peinture à l'huile.

On pourroit, dit l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*, employer, au lieu du *blanc de Troies*, le Kaolin, terre blanche, qui, réuni avec le Petunsé, compose la pâte de la porcelaine. Il y en a de vastes carrières dans le Limosin, près de Saint-Irieix, & dans le diocèse d'Uzès, non loin du Pont-Saint-Esprit en Languedoc. Cette substance n'éprouve aucune altération dans le feu. Tout me porte à croire, ajoute le même écrivain, qu'elle réussiroit beaucoup mieux que la poudre de marbre dans la peinture à fresque. Le kaolin, suivant M. Valmont de Bomare, est une terre composée, blanche, farineuse, graveleuse, brillante. Dans l'analyse qu'il a faite de celui de la Chine, il a reconnu que la partie farineuse est calcaire, que les paillettes brillantes sont du mica, que les parties graveleuses sont de petits crystaux de quarz, & que la partie empâtante qui sert de cément, est argilleuse. Il a trouvé quantité de terre semblable sur les couches de granit qui se voient aux villages du grand & du petit Herrey, près d'Alençon, & il soupçonne que ce kaolin n'est que du mauvais granit détruit. Il a rencontré de semblable kaolin dans ses voyages en Bretagne, en Allemagne & en Suisse.

Le Blanc de plomb est celui qu'on emploie à l'huile ; il fait corps avec elle. Ce blanc est une sorte de rouille ou d'efflorescence du plomb qui le ronge à la longue, comme la rouille ronge le fer. Cependant si l'on ne pouvoit avoir d'autre blanc de plomb que celui qui se forme naturellement sur ce métal par l'acide de l'air, il seroit trop rare pour le grand usage que l'on en fait : mais l'art est parvenu à accelérer la marche de la nature, & l'on a trouvé deux manieres artificielles de faire le blanc de plomb.

Dans la première, on réduit le plomb en lames minces que l'on trempe dans du vinaigre furr, & qu'on grate tous les jours pour enlever la rouille qui couvre sa surface. On répète cette opération jusqu'à ce que toute la substance du plomb se soit réduite en efflorescence.

Voici l'autre procédé, tel que le donne M. Watin, dans son *Art du peintre, doreur, vernisseur*. On coupe du plomb en lames fort minces qu'on pose sur des bois mis en travers dans un vase, au fond duquel on a versé de fort vinaigre à la hauteur de quatre à cinq doigts. On lute bien le vase, on le met sur un feu modéré, ou sur des cendres chaudes. Dans le travail en grand, au lieu de tenir le vase sur du feu, on le dépose pendant une dixaine de jours dans du fumier. Quand on découvre le pot, on trouve que ces lames sont devenues plus volumineuses qu'elles n'étoient, & qu'elles se sont couvertes d'espèces d'écailles blanches, dures & friables ; c'est ce qu'on appelle du *blanc de plomb en écailles*. Au milieu de ces feuillets, il reste quelquefois de petites lames de plomb qui ne sont pas entrées en efflorescence, & qu'on doit séparer comme inutiles. Quelquefois aussi les feuillets sont couverts d'une matière jaune & grasse qu'on doit ratisser avant que de les broyer. Cette matière jaune peut venir de lames de plomb qui n'étoient pas bien nettes à leur superficie quand on les a renfermées dans le vase.

Quand on veut que le *blanc de plomb* soit de la plus grande beauté, il faut le broyer à quatre reprises differentes sur le porphyre avec de l'eau claire & le plus promptement qu'il est possible. Plus il est broyé, plus il devient blanc. Il y a des personnes qui le broyent d'abord au vinaigre, & ensuite le lavent à l'eau ; mais la première manipulation est au moins inutile.

On le laisse ensuite sécher en trochisques, ou petits grains, dans un endroit où il ne soit pas exposé à la poussière. Si au lieu de le conserver en cet état, dans lequel il doit rester

lorsqu'on le destine à la détrempe, on veut le mettre à l'huile, il faut, après l'avoir broyé pour la quatrième fois, y incorporer de l'huile d'œillets très-blanche, en battant le blanc à petits coups répétés, pour en faire sortir l'eau que l'huile remplace. On le rebroye ensuite très-fin par petites parties; on le dépose dans un pot de terre vernissé, en mettant un demi-pouce d'eau par-dessus le blanc pour qu'il se conserve & qu'il ne s'y forme pas de peau.

Le *blanc de plomb* préparé à l'eau est plus blanc & plus fin, que si on le broyoit tout de suite à l'huile. Le meilleur venoit autrefois de Venise; cette branche de commerce a passé dans les mains des Anglois & des Hollandois. C'est de nous qu'ils achètent le vinaigre & souvent même le plomb, & ils nous revendent ensuite très-cher les matières premières que nous leur avons cédées à bon prix. Cependant la fabrique du *blanc de plomb* est simple & ne devroit pas être capable d'effrayer notre industrie: il nous seroit aisé d'établir des fabriques en concurrence avec ces nations rivales, & de partager avec elles, & même de leur enlever peut-être par l'infériorité du prix, un bénéfice dont elles se sont emparées.

Le BLANC DE CÉRUSE n'est autre chose que le blanc de plomb mêlé avec de la craie ou de la marne. M. Watin ne pense pas qu'on réussît à faire de belle *céruse* avec la marne ou la craie que la France produit; il les croit trop légères & trop friables, & incapables de donner à la *céruse* assez de consistance. Nous la recevons des Hollandois; elle est lourde; elle a beaucoup de corps, & notre craie qui en manque ne feroit pas capable de lui en procurer: il faut que celle des Hollandois tienne à cet égard de la nature des ochres. La *céruse* se distingue du blanc de plomb par sa couleur qui est moins blanche, & par son poids qui est plus foible à volume égal. Elle se mélange avec les autres couleurs, leur donne du corps, & les rend plus siccatives.

Ces blancs tirés du plomb ont de grands inconvéniens, dit l'auteur du *traité de la peinture au pastel*. Indépendamment des altérations qu'ils causent à la santé quand ils sont employés en grand, comme dans la peinture des bâtimens, ils ont, comme beaucoup d'autres chaux métalliques, le défaut de noircir dans des lieux exposés à des vapeurs capables de revivifier leur principe de métallisation. L'huile même qui paroît les envelopper, n'est pas capable de les défendre contre ces malignes influences. En un instant la vapeur du foie de souffre fait pousser au brun le *blanc de plomb* le plus pur. C'est ce qui a engagé cet auteur à chercher des blancs qui n'eussent pas ce défaut, & il croit que le suivant répondroit à ses vues.

BLANC DE RÉGULE D'ANTIMOINE. Il existe, dit-il, une autre chaux métallique toute préparée, & qu'on peut employer à l'huile, sans aucun des inconvéniens attachés aux préparations du plomb. C'est la *neige* ou *fleurs argentines du régule d'antimoine*, c'est-à-dire, la chaux de ce demi-métal sublimé par le feu. Cette neige, lorsqu'elle est recueillie avec soin, fournit un blanc superbe. Elle a tout le corps nécessaire à l'huile, & n'est point susceptible d'altération, quoique beaucoup d'autres chaux produites par ce demi-métal, soient très-sujettes à noircir, telles que le bésoard minéral, le précipité rouge, la matière perlée, & plusieurs autres. En général, les chaux métalliques obtenues par voie de sublimation, ne dégénèrent point. On trouve de cette *neige* à Paris chez presque tous ceux dont la profession a quelque rapport à la chymie, tels que les maîtres en pharmacie. Mais il faut choisir; car elle n'est pas très-blanche ou très-pure chez quelques-uns. Supposé qu'on ne fût pas à portée de s'en procurer, voici comment on pourroit la faire.

« Mettez du régule d'antimoine, par exemple, » une livre, dans un creuset dont l'ouverture » soit un peu large. Que cette ouverture soit » séparée du foyer par quelque corps intermé- » diaire, afin que la poussière du charbon ne » puisse pénétrer dans le creuset. Assujettissez- » le, pour cet effet, avec des tuileaux dans » une situation inclinée; enfin couvrez-le » d'un autre creuset semblable, & faites rougir » à blanc celui qui contient le régule. En très- » peu de temps le couvercle se remplira de » très-petites paillettes blanches & brillantes » qu'on peut ramasser en mettant un autre » couvercle à la place du premier. C'est la » *neige* dont il s'agit. Il faut continuer le feu, » jusqu'à ce que tout le régule se soit converti » de la sorte en flocons de *neige* ou de suie » blanche. On doit prendre garde qu'il ne » s'agit pas d'antimoine crud, mais de régule » d'antimoine. »

Voici encore un autre blanc que propose le même écrivain, dont l'ouvrage est rempli de recherches utiles à l'art. Il est à souhaiter que les artistes en vérifient l'utilité par des épreuves.

BLANC DE FLEURS DE ZINC. On peut, continue-t-il, se servir aussi de ce que les alchimistes avoient nommé *Pompholix*, *nihil album*, *laine philosophique*, en un mot, des *fleurs de zinc*. Les vapeurs les plus méphitiques, le feu même, ni le contact du foie de souffre ne leur causent pas la moindre altération. Je garantis en un mot les *fleurs de zinc* comme le meilleur blanc qu'on puisse employer à l'huile. Ces *fleurs* ne sont autre chose que la chaux de ce demi-métal, qu'on obtient aussi par subli-

mation, de la même manière, à-peu-près, que la *neige* du regule d'antimoine, & elle vaut encore mieux. Cette suie, du plus beau blanc, se forme quand on enflamme le zinc, & se rassemble dans le vase & contre les parois du couvercle. Mais il y a souvent des floccons jaunes ou gris : il faut choisir les fleurs les plus blanches, & même les purifier de la même manière que la craie, afin de précipiter au fond de l'eau toutes les parcelles du métal, qui, sans se convertir en chaux, se feroient élevées avec les fleurs. Au surplus, je dois prévenir qu'on ne doit pas faire ces sortes de sublimations dans un lieu trop fermé. La fumée en est suffocante comme la vapeur du charbon. Les fleurs de zinc ont même passé pour avoir de l'éméticité; mais cet effet est assez douteux. Rien ne prouve du moins qu'elles l'aient produit, quand on n'en a pas pris en substance, & jamais ceux qui les préparent ne se sont plaints d'en avoir été incommodés.

Les peintres à l'huile, ajoute notre auteur, trouveront peut-être que les blancs dont je viens de parler ne sèchent pas assez vîte, & voudront les gâter avec leur huile siccative. En ce cas, ce ne feroit pas la peine d'employer d'autre blanc que celui dont ils ont coutume de se servir, puisque cette huile est préparée avec des chaux de plomb, telles que le minium, le sel ou sucre de saturne, la litharge, ou même avec de la couperose blanche, qui n'est que du zinc dissout par l'acide vitriolique; ce qui ne vaut pas mieux, attendu l'extrême disposition de l'acide vitriolique à se rembrunir. Ainsi tout cela reviendroit au même.

Le moyen d'avoir une huile qui sèche bien, c'est de faire concentrer un peu celle de noix, en la faisant bouillir une heure au bain-marie. On peut encore en essayer d'autres. Je me contenterai d'indiquer celle de copahu : nette, limpide, odoriférante, cette huile m'a paru secher très-vîte, même avec les couleurs les moins siccatives; on pourroit y mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Mais après tout, les *blancs* que je viens d'indiquer sèchent en fort peu de temps, quoique, peut-être, un peu moins promptement qu'avec le secours de la litharge & des autres préparations de saturne.

Blanc de chaux. Il est d'un grand usage pour la fresque. Il se fait avec de la chaux éteinte depuis un an, s'il est possible, ou depuis six mois au moins. Elle doit être restée à l'air pendant tout ce temps. On la délaye dans de l'eau pure, on la passe au tamis de crin, & on la laisse reposer dans un vase capable de contenir une assez grande quantité d'eau. On décante l'eau, & l'on conserve le blanc qui s'est déposé au fond. Il faut le tenir à l'abri de la poussiere.

Blanc de marbre pour la fresque. On préfere en Italie le *blanc* de marbre de Carrare. On le pile, on le réduit en poudre très-fine, & on le mêle avec une plus ou moins grande quantité de *blanc* de chaux. Il est plus sage d'excéder dans la quantité de la chaux, que dans celle du marbre.

Blanc de coquilles d'œufs, excellent pour la fresque; il peut servir aussi pour la gouache & la miniature, & l'on en feroit de bons pastels. Il faut rassembler une grande quantité de coquilles d'œufs, les nettoyer, les reduire en poudre, & les faire bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive. On leur fait égoutter l'eau dans un tamis, on les lave encore à l'eau claire, on les pile encore une fois, on les relave, & on les fait égoutter de nouveau. Ces lavages doivent se réitérer jusqu'à ce que l'eau sorte aussi claire qu'au moment où on l'a versée. Alors on broye le *blanc* sur le porphyre, on le réduit en pâte très-fine, & on en fait de petits pains qu'on laisse sécher au soleil, ou à l'ombre, mais dans un lieu non fermé. Si on enfermoit ce *blanc* pendant qu'il auroit encore de l'humidité, il se corromproit, & exhaleroit une odeur insupportable.

Blanc de platre. Il se fait avec du plâtre bien battu, qu'on passe à un tamis très fin, & qu'on affine à force de le noyer dans l'eau. On en forme ensuite des pains qu'on laisse sécher; on le délaye dans l'eau pour s'en servir, & on l'applique à plusieurs couches sur les ouvrages en bois destinés à être dorés. M. Watin, homme du métier, ne parle pas de ce *blanc* dans son *art du Doreur*; il prescrit d'employer pour cette opération, le *blanc d'Espagne* ou de *Bougival*.

Blanc de roi, dans la langue des Peintres de bâtimens, est du *blanc* de plomb & de la céruse, mêlés en quantité égale, auxquels on ajoute un peu de bleu d'indigo.

Blanc des carmes : c'est le plus beau que l'on employe pour blanchir les murailles. Il faut, dit M. Watin, que nous suivrons dans tout ce qui concernera la peinture des bâtimens, avoir une grande quantité de la plus belle chaux qu'on puisse trouver, & la passer par un linge bien fin. On met cette chaux dans un baquet ou cuvier de bois, garni d'un robinet à la hauteur de l'espace qu'elle occupe. On remplit la cuve d'eau claire de fontaine, on bat bien la chaux avec de gros bâtons, & on la laisse reposer pendant vingt-quatre heures.

Alors on ouvre le robinet, on laisse couler l'eau qui a dû surnager la chaux de deux doigts

quand elle est écoulée, on en remet de la nouvelle, & on renouvelle la même opération pendant plusieurs jours ; car plus la chaux est lavée, plus elle acquiert de blancheur.

Après avoir fait couler l'eau, on trouve la chaux en pâte. On en met une certaine quantité dans un pot de terre ; on y mêle un peu de bleu de Prusse ou d'indigo, pour soutenir le ton du blanc ; on la laisse détremper dans de la colle de gants, dans laquelle on met un peu d'alun, & avec une grosse brosse, on en donne cinq ou six couches sur la muraille. Il faut les étendre minces, & n'en pas appliquer de nouvelles, que la derniere ne soit extrêmement séche.

Enfin on prend une brosse de soie de sanglier, avec laquelle on frotte fortement la muraille. C'est ce qui donne le luisant qui en fait le prix, & que l'on prend quelque fois, au premier coup d'œil, quand l'ouvrage est bien fait, pour du marbre ou du stuc. On ne peut blanchir ainsi que des plâtres neufs ; ou du moins si l'on vouloit blanchir de vieux plâtres, il faudroit les gratter jusqu'au vif.

Blanc des Indes. On lit dans l'ancienne Encyclopédie, qu'on fait dans les Indes, un blanc encore plus pur que celui des Carmes, & dont le luisant a plus de vivacité. On mêle do sucre & du lait avec de la chaux vive, on enduit les murailles de ce mélange, & on polit l'ouvrage avec des pierres d'agate. Cet enduit a, dit on, le poli de la glace, & le plus beau *blanc des Carmes* ne peut lui être comparé.

BLÉREAU. (subst. masc.) Sorte de pinceau dont on se sert pour fondre les couleurs. Il est utile aux graveurs à l'eau forte, pour nettoyer le vernis dont leur planche est couverte.

BLEU CÉLESTE. On peut, dit l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*, substituer à la cendre bleue, une préparation toute récente, & qui se rapproche beaucoup du ton de cette cendre. Il y a deux ou trois mois qu'un amateur qui peint en miniature, m'en fit passer un petit fragment, qu'il tenoit d'un peintre du Stadhouder à la Haye. La couleur en étoit *bleu-céleste* & très-amie de l'œil. Enfin le hasard m'en fit découvrir, il y a quelques jours, chez un marchand de couleurs. Il me le présenta sous le nom de *bleu minéral*, & me dit qu'il le tiroit de Hollande. La préparation dont il s'agit, est une espece de *bleu* de Prusse, mais dans lequel on a fait entrer, avec tres-peu de vitriol de Mars, quelqu'autre chaux métallique & beaucoup d'alun : peut-être même n'y met-on pas de vitriol de Mars, l'acide marin du commerce contenant assez de fer. J'ai soumis cette composition aux plus fortes vapeurs du foie de souffre, en effervescence avec les acides minéraux, sans qu'elle en ait reçu la moindre altération ; d'où l'on peut conclure qu'elle tiendra bien dans la détrempe, au pastel, & dans la peinture à l'huile.

En employant dans la composition du *bleu de Prusse*, (voyez l'article *Bleu de Prusse*) de la dissolution de régule d'antimoine, faite par l'eau régale sur la cendre chaude, au lieu d'y employer le vitriol verd, on aura ce *bleu céleste*. Il sera, du moins, à très-peu près semblable, & parfaitement solide, après avoir été bien lavé. Ce n'est pas de la chaux d'antimoine, qui par elle-même est fort blanche, que proviendra la couleur bleue ; c'est le fer contenu dans l'acide marin qui la fournira. Seulement la chaux d'antimoine adoucit, tempere, la couleur trop intense du fer. Elle ne donne point de *bleu*, quoique précipitée par la lessive prussienne, si l'on employe l'acide marin de Glauber : c'est qu'il ne contient pas de fer, comme l'acide marin du commerce. Celui-ci mêlé seul avec la lessive prussienne, devient d'un *bleu* profond. J'ai de même essayé la dissolution d'étain, celle de Bismuth, celle de zinc : toutes, avec le même acide, ont produit un *bleu* naissant ; mais celle du régule d'antimoine m'a paru réussir le mieux. Je n'ai point essayé celle du régule de Cobalt.

Au reste, j'ai vu des *bleus de Prusse* d'une couleur très-pâle ; mais ils étoient loin de ressembler au *bleu céleste* que je viens d'indiquer : ils avoient le ton sombre & violâtre qu'auroit le *bleu de Prusse* ordinaire, mêlé de beaucoup de craie ou de ceruse.

Bleu de Guesde ou de *Pastel*. On tire de la Guede, Gueïde, ou Vouede, (*Isatis Sativa*), lorsqu'on l'a laissé fermenter, une couleur bleue, presqu'aussi bonne que celle de l'indigo.

Bleu de Montagne. C'est un minéral ou pierre fossile bleue tirant un peu sur le verd d'eau. Elle ressemble assez au *lapis lazuli*, mais avec cette différence qu'elle est plus tendre, plus légere & plus cassante, & que sa couleur ne ressiste pas de même au feu. Lorsqu'on fait usage du *bleu de montagne* dans la peinture, il est à craindre que par la suite la couleur n'en devienne verdâtre. Cette pierre se trouve en France, en Italie, en Allemagne, & surtout dans le Tirol. Elle se nomme en Allemand *Berg-blau*, & en latin *Lapis Armenus*, ou *cæruleum montanum*. On dit que celle qui vient d'Orient ne perd point sa couleur dans le feu. Le *bleu de montagne* contient beaucoup de cuivre : celui qui est léger en fournit moins que celui qui est pesant : le premier contient un peu de fer, suivant M. Cramer. On dit qu'on contrefait le *bleu de montagne* en Hollande, en faisant fondre du souffre & en y mêlant du verd-de-gris pulvérisé. Pour employer le *bleu de montagne* dans la peinture, il faut le broyer, le laver ensuite, & en séparer

les petites pierres qui y sont quelquefois mêlées. (*Le Baron d'*HOLBAC, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

BLEU DE PRUSSE, est une matière utile pour la peinture. On l'appelle *bleu de Prusse*, parce que c'est en Prusse que la composition a été trouvée. Voyez le premier volume de *Miscellanea Berolinensia*, 1710. Les *Transactions Philosophiques* en ont publié la composition dans les mois de Janvier & Février 1724. Depuis, M. Geoffroy, de la Faculté de Medecine & de l'Académie des Sciences de Paris, en a donné la préparation dans les Memoires de l'Académie des Sciences de 1725.

La préparation du *bleu de Prusse* est une suite de plusieurs procedés difficiles. On a plusieurs raisons de croire que ce *bleu* vient du fer. On sait que les dissolutions de fer prennent dans l'eau une couleur *bleue* par la noix de galle. L'acier bien poli & échauffé à un feu modere, prend une couleur *bleue*; & il paroît, par cette expérience, que cette couleur vient d'une substance grasse que le feu élève à la surface du fer. On sait qu'il y a dans le fer une matiere bitumineuse, qui n'est pas parfaitement unie avec les autres principes, ou qui y est en trop grande quantité.

C'est ce bitume qui doit être la base du *bleu* que l'un veut faire: mais il est trop compacte; il faut le subtiliser; or les alkalis sont les dissolvans naturels des bitumes.

Il y a apparence qu'on a essayé, pour faire le *bleu de Prusse*, plusieurs huiles végétales, & que ç'a été sans succès. On a aussi éprouvé les huiles animales; & le sang de bœuf calciné & réduit en poudre, a rempli l'attente: pour l'alkali, on a employé le plus puissant, qui est celui du tartre.

Le bitume du fer est attaché à une terre métallique jaune; cette terre altéroit la couleur *bleue* du bitume, quelque raréfié qu'il fût. On le transporte de dessus la terre jaune sur une terre blanche, qui est celle de l'alun, & alors la couleur *bleue* non-seulement n'est plus altérée par le fond qui la soutient; mais de sombre & trop foncée qu'elle étoit, elle devient plus claire & plus vive.

Il faut observer que ce bitume qu'on veut avoir, on ne le cherche pas dans le fer en substance, mais dans du vitriol, où le fer est deja très-divisé.

Il y a donc trois liqueurs nécessaires pour faire le *bleu de Prusse*: une lessive de sang de bœuf calciné avec le sel alkali; une dissolution de vitriol, & une dissolution d'alun.

De toutes ces opérations, il résulte une espèce de fécule d'une couleur de verd de montagne, & qui, par l'esprit de sel, devient dans l'instant d'une belle couleur bleue foncée; & c'est-là le *bleu de Prusse*. (*M.* FORMEY, *Sécretaire de l'Académie de Berlin, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

M. Formey, dans l'article qu'on vient de lire, nous apprend les causes du *bleu de Prusse*, plutôt que la maniere de le faire. Il indique les substances qui le composent, sans nous en indiquer les doses, & nous instruire de la manipulation qu'elles exigent. L'auteur du *Traité de la Peinture au pastel* nous instruit avec autant de clarté que de précision, de ce que le Sécretaire de l'Académie de Berlin nous laissoit ignorer.

On fait dessécher sur le feu du sang de bœuf, ou tout autre; on le réduit en poudre, on en mêle cinq ou six onces dans un creuset, avec autant de sel de tartre, ou même de potasse. On couvre le creuset seulement pour qu'il ne se remplisse pas de cendre. On fait rougir sur le feu, par degrés, la matiere qu'il contient. Lorsqu'elle cesse de fumer, on la verse toute brulante dans deux ou trois pintes d'eau chaude. On fait bouillir le tout à peu près jusqu'à la diminution de moitié; on filtre l'eau dans un autre vase au travers d'un linge; on fait bouillir le marc resté sur le filtre dans de nouvelle eau qu'on réunit ensuite à la première. Cette liqueur est la lessive prussienne: elle ne contient que de l'alkali chargé de la matière colorante. Pour en composer le *bleu de Prusse* ordinaire, on fait dissoudre dans de l'eau bouillante deux onces de vitriol verd, & trois ou quatre onces d'alun. Cette dissolution, versée par intervalles sur la lessive encore chaude, produit de l'effervescence. On agite le mélange, & l'on y verse le reste de la dissolution. Le fer contenu dans le vitriol, & la terre de l'alun, quittent leur acide, saisissent la matière colorante, & se précipitent avec elle en fécule verdâtre. On verse toute la composition sur un linge. Les sels dissous dans la liqueur, passent avec elle au travers de ce filtre; on recueille dans un vase la fecule restée sur le linge, on la délaye avec deux ou trois onces d'acide marin. Ce précipité devient sur le champ d'un *bleu* plus ou moins profond, suivant la quantité de l'alun. Quelques heures après, il faut l'arroser de beaucoup d'eau tiéde pour la bien dessaler.

BLEU *pour le lavis.* Pour suppléer à l'outremer, qui est d'un très-grand prix, & qui d'ailleurs a trop de corps pour être employé dans les desseins au lavis, on recueille en été une grande quantité de fleurs de bleuets qui viennent dans les bleds: on en épluche bien les feuilles en ôtant ce qui n'est pas bleu, puis on met dans de l'eau tiéde de la poudre d'alun bien subtil. On verse de cette eau imprégnée d'alun dans un mortier de marbre, on y jette les fleurs, & avec un pilon de marbre ou de bois, on pile jusqu'à ce que tout soit réduit de manière qu'on puisse aisément en exprimer tout le suc. On passe ce suc

à travers une toile neuve, en faisant couler la liqueur dans un vase de verre, où l'on a mis auparavant de l'eau gommée, faite avec de la gomme arabique bien blanche. Remarquez qu'il ne faut guere mettre d'alun, pour conserver l'éclat de la couleur, qu'on obscurciroit si l'on en mettoit trop. On peut de même faire des couleurs de toutes les fleurs qui ont un grand éclat, en observant de les piler avec de l'eau d'alun qui empêche que la couleur ne change. Pour rendre ces couleurs portatives, on les fait sécher à l'ombre dans des vaisseaux de verre ou de fayence bien couverts. (*M. Landois, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

BLOC (subst. masc.) Piéce de marbre encore brute, & dans laquelle le sculpteur taillera son ouvrage.

BOETE *à couleurs*. Celle du peintre à l'huile est divisée en plusieurs compartimens, qui contiennent les vessies pleines de couleur, les couleurs sèches, les pinceaux, le quarré dans lequel on met l'huile dont on a besoin pour les nettoyer.

La *boëte à couleurs* du peintre en miniature, proportionnée à l'étendue de ses travaux, est assez petite pour entrer commodément dans la poche; & dans cette dimension, elle suffit à renfermer tous les ustensiles qui lui sont nécessaires, tels que des pinceaux de différentes grosseurs, des palettes, un assortiment de couleurs contenues dans de petites boëtes d'ivoire, & une petite fiole remplie d'eau gommée.

La *boëte* du peintre en pastel, qu'on appelle *boëte aux pastels*, est un quarré-long, peu profond, qui contient, sur un lit de son, des crayons de differentes nuances, couverts d'un lit de coton.

BOL D'ARMÉNIE, argile d'un rouge-brun, qui entre dans la composition de ce qu'on appelle *assiette* pour la dorure. Voyez l'article *Dorure*.

BORDURE (subst. fem.) Corps différemment orné & ordinairement doré, qui enchâsse les extrêmités d'un tableau, d'un dessin, d'une estampe, & quelque fois d'un bas-relief. La *bordure* est utile pour terminer la composition d'un tableau, & fixer l'œil du spectateur dans la surface qu'elle circonscrit.

BOUCHARDE (subst. fem.) Instrument des sculpteurs en marbre, armé de bon acier, & se terminant en forme de pointes de diamant, fortes & aigues. Il sert à percer le marbre. On frappe sur la *boucharde* avec la masse, ses pointes meurtrissent la pierre & la mettent en poudre. On jette de temps en temps de l'eau dans le trou, pour empêcher que l'outil ne s'échauffe & ne perde sa trempe. En travaillant avec la *boucharde*, on la fait passer à travers un morceau de cuir percé, qui monte & descend aisément, & empêche qu'en frappant sur la *boucharde*, l'eau ne rejaillisse au visage de celui qui la tient.

BOUGIVAL. Le blanc de *Bougival* est le même que le blanc d'Espagne.

BOUTEROLLE (subst. fem.) Instrument des graveurs en pierres fines. Les *bouterolles* sont des morceaux de fer ou de cuivre adaptés à une tige du même métal. On monte la tige sur l'arbre du touret, & la tête étant enduite de poudre d'émeril ou de diamant, use par le frottement la pierre qu'on lui présente. Il y a des *bouterolles* sphériques, plates, aigues, évidées, & qui prennent des noms différens en prenant différentes formes. On ne leur conserve celui de *bouterolles* que quand elles se terminent par une tête ronde en forme de champignon.

BRETER ou BRÈTELER. C'est modéler la terre ou tailler le marbre avec un instrument *breté*, soit ebauchoir ou ciseau; c'est-à-dire, avec un instrument dont la partie tranchante est divisée en espèces de dents. Cela produit un travail en quelque sorte égratigné, & ce travail qui paroit annoncer quelque négligence, est d'un fort bon goût quand il se trouve bien placé.

BRONZER, c'est appliquer la bronze sur des figures ou des ornemens de bois, de plâtre, &c. On peint d'abord le sujet avec du brun-rouge d'Angleterre, broyé bien fin, & de l'huile de noix ou de l'huile grasse; quand cette couche est séche, on en met une seconde semblable; & celle-ci étant séche elle-même, on imbibe de *vernis à la bronze* un pinceau que l'on trempe dans de la *bronze*. Cette *bronze* est de l'or d'Allemagne, c'est-à-dire, de l'auripeau ou clinquant broyé: on l'appelle aussi *or en coquille*. On étend la *bronze* le plus également qu'il est possible. Au lieu d'or d'Allemagne, on peut employer de la *bronze* ordinaire, qui est un alliage de cuivre avec du léton ou de l'étain. Il y en a de différentes sortes qui ne diffèrent que par la quantité d'étain qui a été fondu avec le cuivre. Voyez l'article *Vernis à la bronze*.

BROSSE (subst. fem.) Pour peindre à l'huile, on se sert plus communément de la *brosse* que du pinceau. La *brosse* ne se termine pas en pointe comme le pinceau, & est d'un poil plus ferme, plus gros & plus dur. Il résulte de ces différences qu'elle peint plus largement & avec plus de fermeté. On choisit ordinairement le poil de cochon, & on a soin de choisir les soies les plus droites. On

On les lie au bout d'un manche de bois qu'on nomme *ante*, ou hampe, & dont la grosseur est proportionnée à celle de la *brosse*.

On fait aussi des *brosses* qui se terminent en pointe; elles sont destinées à la peinture en détrempe ou à fresque.

Celles qu'on appelle *brosses à adoucir* sont de poil de bléreau. Comme ce poil est ferme, délié & un peu courbe, il arrive que la *brosse* étant faite, ils s'écartent un peu par le bout, en sorte que le bout dont on se sert, est plus large, & par conséquent plus doux que le milieu. Cette douceur peut être augmentée par la longueur qu'on est maître de laisser aux poil. On peut se servir de ces sortes de *brosse*, en les passant légérement dans tous les sens sur l'ouvrage nouvellement peint à l'huile, pour abbatre les inégalités de la couleur, sans la traîner, la tourmenter, la changer de place. Comme cette *brosse* ne prend presque point de couleur par l'extrêmité de ses poils, on la nétoye sans la tremper dans l'huile, & en se contentant de la frotter légerement sur un linge.

Il y a de petites *brosses* qui se font avec un poil blanc qu'on appelle poil de poisson. Il est à peu pres de la même nature que celui de blér au, & il a encore plus de douceur. Ces *brosses* servent à noyer & adoucir toutes les teintes des couleurs à l'huile, & sont principalement d'usage dans la peinture en petit. On fait enfin des *brosses* avec d'autres poils, comme ceux des chiens ou d'autres animaux: elles ont toutes leur genre particulier d'utilité.

Maniere de faire les brosses. Pour faire les *brosses*, on choisit d'abord le poil le plus droit. Si c'est du poil de cochon, après en avoir coupé quelques petites barbes qui sont trop longues, on l'arrange dans une espèce de moule fait en cylindre ou en cône, suivant qu'on veut faire les *brosses* plates ou pointues: on met par en bas la partie du poil effilée, & l'on prend bien garde que toutes les extrémités du poil touchent le fond du moule. Ensuite on lie tout le paquet de poil à-peu-près de la longueur dont on veut faire la *brosse*, & l'ayant retiré du moule, on regarde s'il est bien arrangé: on le lie encore une fois plus proche des barbes, & l'on défait la première ligature.

Le poil étant ainsi arrêté en paquet, on fourre dans le milieu un manche ou bâton d'un bois assez tendre, comme de sapin ou de bois blanc, & plus menu que le paquet n'est gros. Ce manche doit être pointu par le bout, & taillé à quatre faces, avec quelques petites hoches. On doit prendre garde à n'enfoncer le manche dans le poil qu'un peu plus avant que le commencement de la ligature; car s'il étoit enfoncé trop avant, la *brosse* ne seroit point assez garnie par le bas, & s'il ne l'étoit pas assez, le poil ne tiendroit pas sur le manche.

Pour lier le poil sur le manche, on commence par faire un nœud particulier à la ficelle dont on se sert. On tourne deux tours de ficelle autour du poil, & l'on en engage les deux bouts entre ces trous en les croisant. On serre ce nœud bien ferme, & sans qu'il soit besoin d'en faire un second, car il ne sauroit se lâcher. On couche ensuite le long du poil le brin de la ficelle qui est engagé sous le second tour qui est vers le manche & l'on tourne l'autre autour du poil tant qu'on le juge à propos, en serrant toujours, autant qu'il est possible, à chaque tour, & rangeant proprement les tours de la ficelle le plus près que l'on pourra les uns des autres. Avant que d'achever les trois derniers tours, on replie vers le bout de la *brosse* le brin qui étoit coulé le long du poil, & on lui fait faire une boucle. On continue de tortiller la ficelle par dessus ce brin relevé, jusqu'à l'endroit où l'on veut finir; & l'on engage ce brin, après l'avoir coupé, dans la boucle formée par l'autre brin, tenant toujours le tout bien serré. Enfin on tire le bout du brin qui est engagé & qui fait la boucle, & en le faisant glisser entre le poil & les trois derniers tours de la ficelle qui sont passés par dessus, le brin nouvellement coupé se trouve engagé de façon qu'il ne peut plus se lâcher ni se defaire: à l'égard du brin de ficelle qui a fait la boucle, on le coupe au ras de la ficelle tortillée. Par ce moyen la *brosse* est bien liée, sans qu'aucun des bouts de la ficelle paroisse au dehors.

Les hoches ou entailles qu'on a faites au manche servent à y retenir le poil plus serré, principalement lorsque le bois est un peu tendre. Cependant si on se servoit des *brosses* en cet état, le poil échapperoit en fort peu de temps, parce que l'huile le feroit glisser. Ainsi lorsque la *brosse* est bien liée, on coupe le poil sur le manche un peu au-dessus du dernier tour de la ficelle, & l'on imbibe ce poil & toute la ficelle avec de bonne colle forte, bien chaude & médiocrement épaisse. Par ce moyen, le poil fait corps avec la ficelle & le bois du manche, sans que l'huile puisse l'en détacher, parce qu'elle ne pénetre pas la colle forte. Mais cette précaution ne suffiroit pas pour la peinture en détrempe ou à fresque; car la *brosse* étant souvent dans l'eau, la colle se détremperoit, & si on faisoit sécher ces *brosses*, la ficelle se lâcheroit, & le bois se resserreroit par l'excès de la sécheresse. Ainsi peur les *brosses* qui sont des-

tinées à cet usage, au lieu de se servir de colle, il faut employer quelque couleur imprégnée d'une huile bien siccative. Cette couleur ne se détrempera point à l'eau ; & si on veut s'en servir pour la peinture à l'huile, l'huile même ne pourra l'altérer. Il faut avoir seulement l'attention de ne pas mettre trop de couleur broyée à l'huile sur les premiers tours de la ficelle, de peur que l'huile ne gagne la partie du poil qui doit servir à peindre ; car elle colleroit ensemble le faisceau de poils, & gâteroit la brosse. (*Elémens de peinture pratique par de Piles.*)

BROYER. (v. act.) M. Watin, marchand de couleurs, est l'auteur que nous suivrons dans cet article qui appartient particulièrement à sa profession ; car les artistes ont coutume d'acheter la plupart de leurs couleurs toutes *broyées*.

On broye les couleurs sur une table de porphyre, ou de granit d'Orient, ou le plus souvent sur une pierre d'un grain très-serré, que les gens de l'art appellent *écaille de mer* : elle est plus dure que le granit, elle est susceptible d'un poli plus parfait. Il y en a de grises & de rouges; il faut préférer celles de la première couleur. On peut aussi broyer sur un grès fort dur, qui devient propre à cet usage quand il a été bien imbibé d'huile ; mais les autres pierres qui viennent d'être indiquées méritent la préférence. Aucune pierre tendre ne peut servir à cette opération, puisqu'elle s'useroit elle-même, & que ses parties se mêlant avec les couleurs en détruiroient le caractère.

L'instrument dont on se sert pour écraser les couleurs sur la pierre, se nomme *molette.* La partie qui broye doit être plate & très-polie : son plan est rond. La partie que l'on tient à la main a la forme d'un cylindre à pointe émoussée. La molette peut être de la même substance que la pierre : mais tout caillou bien dur est propre à faire des molettes, pourvu que sa forme convienne à cette usage.

On pose les couleurs sur la pierre, on y mêle un peu d'eau, & on passe & repasse la molette par-dessus, jusqu'à ce qu'elles soient réduites en une poudre très-fine. On humecte peu-à-peu les couleurs à mesure qu'on les *broye*, ce qui facilite cette manipulation. Il est à-peu-près inutile de dire que jusqu'à ce qu'elles soient assez fines, on les rassemble en tas à mesure que la molette les a dispersées. Quand elles sont assez broyées, on les partage en petits tas, à l'aide d'un entonnoir, sur un papier blanc & net, & on les laisse sécher dans un endroit où elles ne soient pas exposées à la poussière. Ces petits tas se nomment trochisques. Les couleurs en cet état, s'appellent *couleurs broyées à l'eau*, & se conservent aisément. Quand on les veut employer, il ne s'agit plus que de les détremper, suivant l'usage qu'on en veut faire, soit à l'eau gommée, soit à l'eau imprégnée de colle, soit à l'huile.

Comme la pierre & la molette doivent toujours être très-propres, il faut les laver avec de l'eau, si c'est avec de l'eau qu'on a broyé. Quand la couleur résiste, & qu'il en reste dans les inégalités de la pierre, il faut l'écurer avec du sablon & de l'eau ; on *broye* ce sablon à la molette comme si c'étoit de la couleur. Il ne faut pas négliger cette précaution, quand on veut *broyer* une couleur différente de celle qu'on avoit *broyée* auparavant.

Lorsque l'on a *broyé* à l'huile, il faut nettoyer la pierre & la molette avec de la même huile sans couleur, ce qui se fait encore de la même manière que si l'on broyoit. Quand toute la couleur qui s'étoit attachée à la pierre & à la molette est bien delayée, on ôte l'huile, en se servant de mie de pain médiocrement tendre, sur laquelle on passe la molette ; & on renouvelle plusieurs fois la mie de pain, en appuyant fortement jusqu'à ce qu'elle se réduise en petits rouleaux. On ne cesse cette opération que lorsque l'huile est parfaitement enlevée.

Si l'on avoit eu la négligence de laisser sécher la couleur à l'huile sur la pierre, on seroit obligé de la récurer à différentes reprises avec du grès, du sablon, ou de l'eau seconde, & quand elle seroit bien nette, on finiroit par la laver avec de l'eau.

Ceux qui broyent souvent du blanc de plomb ont une pierre particulière qui ne sert qu'à cet usage, parce que cette couleur se ternit aisément par le moindre mélange avec des couleurs différentes.

On doit *broyer* également & modérément les substances ; on doit les *broyer* séparément ; on ne doit enfin y mettre de liquide qu'autant qu'il est nécessaire pour les soumettre à la molette. Plus les couleurs sont *broyées*, mieux elles se mêlent & plus elles donnent à l'artiste de facilité à les employer.

On sent que la manière de *broyer* les couleurs à l'huile ou au vernis est la même que celle de les *broyer* à l'eau.

Pour ramasser les couleurs sur la pierre, on se sert d'une *amassette*, instrument mince & plat, qui est ordinairement de corne. On se sert du couteau à couleur pour ôter ce qui s'est amassé autour de la molette, ou ce qui s'est attaché à l'amassette ; mais on ne l'emploie pas à recueillir les couleurs étendues sur la pierre, parce que la lame s'useroit par le frottement, & que les parties d'acier qui se mêleroient aux couleurs, les gâteroient.

Quoique les peintres, du moins à Paris, achètent ordinairement la plupart des couleurs

toutes *broyées*, il faut cependant qu'ils aient une pierre à *broyer* & une molette, parce qu'il y a des couleurs qui demandent à n'être *broyées* qu'à l'instant où l'on veut s'en servir; telles sont la laque de Venise; le stil de grain de Hollande, la terre verte de Vérone, le jaune de Naples, le massicot, &c.

BROYON. (subst. masc.) Instrument utile aux graveurs en bois pour tirer eux-mêmes les épreuves. Le *broyon* est pour eux ce que la molette est pour les peintres : il leur sert à broyer sur le marbre le noir d'impression. Sa forme est ronde & peut être comparée à celle d'une dame de tric-trac. Il est surmonté d'un manche qui part perpendiculairement du centre. On peut le voir représenté sur le marbre, à la planche II de la gravure en bois, *figure* 40.

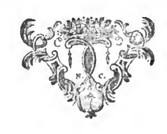
BRUN-ROUGE. C'est de l'ochre de rut calciné. Il y a aussi du *brun-rouge* naturel, c'est-à-dire de l'ochre qui a été calciné en grand par la nature.

BRUNIR. (v. act.) Ce que les doreurs appellent *brunir* l'or, c'est le polir & le lisser fortement avec un caillou bien uni, & taillé en forme de dent de loup. On l'appelle *pierre à brunir*. Il faut prendre garde de ne pas user l'or. C'est le bruni qui le rend brillant. Voyez l'article DORURE.

BRUNISSOIR. (subst. masc) C'est, dans la gravure sur cuivre, un instrument qui a differentes formes & differens usages. De grands *brunissoirs* servent à donner au cuivre la dernière préparation nécessaire pour recevoir la gravure. De plus petits *brunissoirs* servent au graveur à matter des travaux trop profonds, à écraser de fausses tailles, à réparer des rayures accidentelles qui se sont faites sur le cuivre, à rendre à de certaines parties le poli qu'avoit détruit un ébarboir mal aiguisé & qui avoit du morfil. Voyez l'article GRAVURE.

Le *brunissoir* du doreur est une dent de loup, ou une pierre qui en a la forme.

BURIN. (subst. masc.) Instrument d'acier à l'usage du graveur en taille-douce. Les *burins* different en ce que les uns approchent plus du quarré parfait & les autres du lozange. Ces derniers sont le plus en usage, parce qu'ils creusent plus profondément la taille, lui donnent une plus belle couleur & plus de solidité. *Voyez* l'article GRAVURE *au burin*.



C

CALQUE. (subst. masc.) Il est des occasions où le plus habile dessinateur, au lieu de copier le trait d'un ouvrage d'un autre maître, ou même de son propre ouvrage, doit, ou pour une plus grande précision, ou pour une plus grande promptitude, en prendre le *calque*. Cela est sur-tout nécessaire toutes les fois qu'on ne peut se permettre de faux traits pour parvenir au véritable. Ce seroit, par exemple, une bien folle prétention au peintre à fresque, de vouloir chercher sur l'enduit le trait de sa composition, de risquer de faire de faux traits sur cet enduit, & de le laisser sécher pendant le temps qu'il emploieroit à trouver le trait juste. Quelque habile dessinateur qu'il puisse être, il *calque* donc sur l'enduit le trait du dessin qu'il a établi sur ses cartons. Le graveur ne peut pas non plus se permettre de faux traits sur son cuivre. Sa première opération est donc de prendre un trait bien arrêté de l'ouvrage qu'il veut graver, & de le calquer sur le vernis dont il couvre sa planche. Enfin quand on veut avoir une copie très-fidèle d'un ouvrage précieux par la pureté du dessin, il est toujours plus sûr d'en *calquer* le trait que de se fier à la justesse de ses yeux.

Il est différentes manières de calquer. Si l'on ne craint pas de gâter le dessin original, on le frotte par derrière de crayon noir ou rouge : on place sur cette surface noircie ou rougie un papier blanc; on passe ensuite une pointe mousse sur tous les traits du dessin, & ils s'impriment sur le papier blanc. Si l'on ne craint pas de passer la pointe sur les traits du dessin, mais que cependant on ne veuille pas le rougir ou le noircir par derrière, on frotte de crayon une feuille de papier mince, on l'applique derrière le dessin, & sur cette feuille de papier frottée de crayon, on applique une autre feuille de papier, & ensuite on passe la pointe sur les traits du dessin, en appuyant un peu plus que dans la première opération.

Pour frotter le derrière du dessin, on réduit en poudre du crayon, & on l'étale sur le papier avec un linge ou avec une grosse estompe : mais un linge vaut mieux.

Une autre maniere de *calquer* est de prendre du papier serpente huilé ou vernis. On l'applique sur le dessin, & l'on voit tous les traits à travers ce papier, presque comme à travers une glace : on n'a que la peine de suivre ces traits à la plume.

Les graveurs qui ont besoin d'avoir un trait extrêmement fin, pour le reporter avec précision sur leur vernis, avec le moins d'épaisseur qu'il est possible, ne prennent pas ce trait à la plume, mais à la pointe. Ils se servent pour cela de papier vernis, ils l'appliquent sur le dessin, & passent une pointe fine sur tous les traits. Ces traits se détachent en blanc sur le papier vernis.

Quand le dessin qu'on veut calquer n'est pas grand, on peut le couvrir d'une feuille de papier, & l'appliquer sur une vitre bien nette, au grand jour. On voit alors tous les traits de l'original, & on les prend au crayon. La plume ne réussiroit pas bien dans cette opération ; il faudroit la tenir dans une position horisontale, & l'encre ne couleroit pas.

La manière de *calquer* à la plume ou au crayon sur du papier serpente huilé est très-commode pour les artistes : elle leur procure le moyen prompt & facile de prendre le trait de dessins ou d'estampes dont ils n'ont la jouissance que pour peu de temps. J'ai connu des artistes qui s'étoient fait de très-bonnes collections de semblables traits, & qui trouvoient un grand avantage ou beaucoup de plaisir à pouvoir les consulter dans l'occasion.

Le mot *calque* pourroit venir du Teuton *kalck* qui signifie craie, parce qu'on s'est servi de craie pour *calquer* sur un enduit ou un papier de demi-teinte.

CAMÉE. (subst. masc.) C'est le nom qu'on donne aux pierres fines gravées en bas-relief : on peut regarder le *camée* comme la miniature du bas-relief de la sculpture en grand. Les principes de la composition de ces ouvrages sont les mêmes que ceux des bas-reliefs qui ont peu de saillie & dont les anciens nous ont laissé de si beaux modeles. Les figures y doivent être isolées : il y faut éviter ces multiplications de plans dégradés & de grouppes de figures qui ont la prétention de se détacher les uns sur les autres, & qui en effet se détachent fort mal.

Les François ont emprunté le mot *camée* de l'italien *cameo* : mais quelle est l'origine de cette derniere expression? Je présume que les antiquaires Italiens qui l'ont introduite dans leur langue, l'ont tirée du mot grec χαμαὶ, qui signifie *à terre, sur la terre*. En effet le relief des *camées* ayant fort peu de saillie & se detachant foiblement de leur fond, ces antiquaires

ont pu comparer le champ du *camée* à un terrein, & les objets que l'artiste représente sur ce champ, à des objets qui sont à ras de terre.

C'est aussi du mot *cameo* que les François ont formé le mot *camayeu*, dont ils se sont d'abord servis pour exprimer ce que les Italiens appellent des *camées*, & qu'ils ont employé dans la suite à désigner ces peintures d'une seule couleur que les Grecs appelloient *monochromata*, & que les Italiens nomment *chiaro scuro*. Dans l'origine de cette sorte de peinture chez les modernes, elle étoit constamment destinée à imiter l'effet & la composition des *camées* & des bas-reliefs. La mode en a fait un genre bâtard & subalterne, quand elle a voulu le consacrer à imiter la composition des tableaux, & quand au lieu de s'en tenir au blanc & au noir qui, par leur mêlange, rendent la couleur de la pierre, elle a voulu que les artistes fissent des camayeux bleus, rouges, &c. Cette mode trop long-temps consacrée aux dessus-de-portes & de cheminées, & aux panneaux des appartemens & des voitures, est à-présent tout-à-fait oubliée, & méritebien de l'être. Une autre mode règne à-présent : c'est celle de l'imitation des *camées*, c'est-à-dire de ces gravures où l'artiste profitant des variétés de couches d'une agathe, détache les figures en clair sur un fond obscur. Les miniatures des tabatières, des bracelets, des diverses parures de femmes imitent les *camées*, & ce sont aussi des *camées* que représentent les boutons des habits d'hommes. Ce caprice peut avoir sur l'art une influence favorable, s'il amène parmi nous le goût de l'antique, dont ces petits ouvrages sont des imitations plus ou moins heureuses.

« Le travail de la gravure en creux, dit » M. Mariette, dans son traité des pierres gra» vées, se trouve en quelque manière perdu, » puisqu'il ne se distingue parfaitement que » lorsqu'on en tire des empreintes ; il n'en » est pas ainsi des *camées*. Ils n'ont besoin » d'aucun secours pour se montrer dans toute » leur beauté ; ils offrent continuellement à » la vue de petits bas-reliefs précieux.... » Souvent même, ils deviennent entre les mains » d'un habile homme de petits tableaux infini» ment agréables, & où l'art & la nature » semblent agir de concert. Car les *camées* se » font avec des agathes, & si le graveur sait » profiter des différentes nuances, ainsi que des » couleurs accidentelles qui sont presque tou» jours répandues sur ces pierres fines, il peut » en faire des applications heureuses, & faire » paroître la sculpture embellie de couleurs » qui sembloient réservées à la peinture. C'est » ce qui a été pratiqué plus d'une fois par d'ex» cellens graveurs....

» A l'imitation des plus beaux bas-reliefs, » les figures, sans presque avoir de saillie, » prennent cependant de la rondeur, & assez » de corps pour se détacher du dessus leur fond, » & ne pas sembler y être adhérentes : peu » travaillées en apparence, elles sont exprimées » dans toutes leurs parties avec tant de goût, » de justesse & de précision, qu'il n'est pas » possible de rien faire de plus élégant ni de » plus exact. La science y est soumise à une » noble & aimable simplicité, qui n'offre aux » yeux que ce qu'il faut pour élever les idées. » Il est à présumer que cette grande manière » illustra les plus beaux jours de la Grèce. J'en » prends à témoin cet admirable fragment d'un » plus grand *camée* du cabinet de M. Crozat, repré» sentant Ganimède enlevé par l'aigle, morceau » grec, qui est de l'antiquité la plus avérée » & qui, dans son peu de relief, est tellement » gravé de chair, qu'il semble la chair même. » C'étoit aussi la manière favorite du fameux » Dioscoride (*), à en juger par le travail de » plusieurs belles pierres gravées du cabinet » du Roi. Mais je suis obligé d'avouer que je » n'en connois point, dans ce cabinet, d'une » aussi grande perfection que la cornaline qui a » appartenu pendant assez long-tems à M. Sevin, » & qu'il a enfin cédée à milord duc de De» vonshire. Elle représente Diomède qui enlève » le Palladium, & l'on y lit très-distinctement » le nom de Dioscoride écrit en grec....

» Le travail des *camées* ne paroît pas si difficile » que celui de la gravure en creux. L'artiste » a continuellement son ouvrage sous les yeux, » il en voit les progrès, & il abbat la matière » par-tout où il le juge à propos, sans crainte » d'en trop ôter, & sans avoir besoin de » consulter à chaque instant l'empreinte en cire » de ce qu'il grave, comme lorsqu'il opère de » l'autre façon. Il sembleroit que toute son » attention dût se borner à suivre exactement » le modèle qu'il s'est proposé d'imiter. Cepen» dant il ne suffit pas d'être bon dessinateur & » d'avoir de la main ; ce genre de gravure » demande beaucoup d'intelligence & de génie, » & peut-être encore plus que celle qui se » fait en creux. L'artiste y est extrêmement » assujetti ; il y employe des agathes-onyx & » des sardoines-onyx sur lesquelles la nature a » jetté au hasard diverses couleurs ; & s'il veut » réussir & plaire, il faut qu'il tire parti de » ces couleurs, qu'il les distribue dans les » places convenables, qu'il les adapte aux » divers objets qu'il a dessein de représenter, » qu'il les y fasse cadrer, & que ces dispositions » paroissent si naturelles qu'on n'ose prononcer,

(*) Dioscoride n'appartient pas au plus bel âge de l'art chez les Grecs ; il vivoit du temps d'Auguste, & étoit le graveur de ce prince.

» en voyant son ouvrage devenu colorié, si » c'est le graveur qui a su profiter d'un jeu » de la nature, ou la nature qui, sans y avoir » été forcée, a fait l'opération toute seule.

» On voit de ces *camées* qu'une main industrieuse a rendu très-singuliers & infiniment » agréables. Dans les uns, c'est une tête, ou » bien ce sont des figures entières représentées » en bas-relief, lesquelles ont été épargnées » dans un morceau d'agathe où se sont rencontrés deux lits de différentes couleurs, » couchés l'un sur l'autre, l'un blanc, & l'autre » de toute autre couleur qu'on voudra supposer: » les figures ont été taillées dans l'épaisseur du » premier lit, & le second lit qui est demeuré » entier & resté à découvert, sert de fond à ces » figures, qui, par cette opposition de couleurs, » prennent un grand relief, & se dessinent » beaucoup mieux sur leur champ que si la » pierre n'étoit que d'une seule couleur : la » gravure ne feroit que l'effet d'un simple » bas-relief de marbre, & elle imite un tableau » peint en clair-obscur. Dans d'autres *camées*, » où les couleurs de l'agathe sont plus mélangées & plus diversifiées, on verra, par » exemple, une tête, mais dont la coëffure, » la barbe, les cheveux, les draperies, la chair » même, se peignent d'une couleur qui approche » du naturel. Effets du hasard qui, saisis par » un graveur intelligent, produisent quelquefois des tons de couleur si vrais, & dont » l'application est si juste, & la rencontre si » heureuse, qu'on ne sait souvent lequel admirer le plus ou de l'ouvrage de l'art, ou » de celui de la nature.

» Que ne puis-je, pour le mieux faire apercevoir à mes lecteurs, mettre sous leurs » yeux cette admirable sardoine-onyx que » M. Crozat montroit comme un des morceaux » qui faisoit le plus d'honneur à son cabinet, & » qui se trouve actuellement dans celui de » M. le Duc d'Orléans (*)? Dans un assez petit » espace, elle renferme trois têtes de femmes » d'une beauté ravissante, toutes trois de profil, » rangées l'une sur l'autre, sur trois plans différens, & ce qu'on appelle accollées. Les » chairs légérement teintes en quelques endroits d'un incarnat qui leur donne de la vie, » sont restées blanches, sans que cette couleur » se mêle avec celle du fond ni avec celle des » draperies dont chaque tête est voilée, & qui » sont coloriées d'un beau rouge. Car il ne » sera pas hors de propos de remarquer que » c'est un grand défaut dans un *camée*, lorsque la couleur qui peint les objets qu'on y voit » représentés, participe en quelque partie, & » principalement sur les extrêmités, de la couleur de l'objet voisin, ou de celle du fond. » Il faut que toutes les couleurs tranchent net, » & qu'elles ne se *boivent* pas, comme s'expriment les gens du métier. Les plus beaux » *camées* sont antiques.

Quoiqu'on n'ait parlé dans cet article que des gravures executées sur des pierres qui ont des lits diversement coloriés, on grave cependant aussi en bas-relief sur des pierres d'une seule couleur. Le travail en est moins difficile; mais il est aussi moins agréable.

Voyez sur la pratique de la gravure des *camées*, l'article GRAVURE *en pierres fines*.

CARMIN. (subst. masc.) Belle couleur rouge tirant sur le cramoisi, dont la base est la cochenille, insecte qu'on ramasse au Mexique, sur une plante nommée Nopal. On assure qu'il seroit aisé de naturaliser la cochenille dans les plaines de la Guadeloupe & de Saint Domingue. On posséde déja, dans cette dernière colonie, une espèce de cochenille qui donne la même couleur, mais en moindre quantité. Nous en avons une en France qu'on nomme Kermes, & qu'on recueille sur un arbrisseau du genre des chênes verds; mais elle n'a pas la beauté de la cochenille américaine. Le haut prix de la cochenille entraîne nécessairement la cherté du *carmin*.

On ne fait guère usage de cette couleur dans la peinture à l'huile, parce qu'elle n'a pas assez de consistance, & qu'elle tourne, avec le temps, à la couleur naturelle de la cochenille, qui tire sur le violet. Si elle étoit moins chère, elle feroit un bel effet dans la peinture à la détrempe. On ne l'employe guère que dans les deux genres de détrempe en petit, qu'on nomme gouazze ou gouache, & miniature : on en fait aussi des pastels.

On trouve dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, la manière suivante de faire le *carmin*.

Prenez cinq gros de cochenille.

Trente-six grains de graines de chouan : c'est une semence dont on ne connoît pas encore la plante, & qui vient du Levant ; elle est d'un verd jaunâtre, & d'une saveur légérement aigrelette.

Dix huit grains d'écorce de roucou, arbre cultivé dans toutes les îles de l'Amérique.

Dix-huit grains d'alun de roche.

On pulvérise à part, dans un mortier de marbre ou de verre, chacune de ces substances ; on fait bouillir dans un vaisseau d'étain bien net, deux pintes & demi d'eau de riviere, ou de pluie, bien nette, bien pure, & même filtrée. Pendant que l'eau bout, on y jette le chouan, & on le laisse bouillir trois bouillons, en remuant conti-

(*) Ce cabinet précieux est perdu pour la France. Il appartient, depuis quelques années, à l'Impératrice de Russie.

nuellement avec une ſpatule de bois bien propre, & on paſſe promptement la liqueur à travers un linge blanc de leſſive. On remet cette eau dans le vaiſſeau d'étain bien lavé, & on la met au feu. Quand elle commence à bouillir, on y met la cochenille, qu'on laiſſe bouillir trois bouillons; puis on y jette le roucou qu'on ne laiſſe bouillir qu'un bouillon. Enfin on jette l'alun, & on ôte en même temps le vaiſſeau de deſſus le feu. On paſſe promptement, & ſans expreſſion, toute la liqueur dans un plat de fayence, ou de porcelaine, ou de verre bien net; puis on la laiſſe repoſer pendant ſept à huit jours. On verſe alors doucement la liqueur qui ſurnage, & on laiſſe ſécher les feces au ſoleil ou dans une étuve, & quand elles ſont bien ſèches, on les conſerve dans des vaſes à l'abri de la pouſſiere.

On remarquera que, dans un temps froid, on ne peut pas faire le carmin, car il ne ſe précipite pas au fond, & la liqueur devient comme une gelée & ſe corrompt.

Ce qui reſte dans le linge peut être remis au feu dans le même vaſe, avec de nouvelle eau, pour avoir, par la même opération, un ſecond *carmin*; mais il ſera moins beau & en plus petite quantité. On peut auſſi en faire de la laque fine, en le mêlant avec la teinture de bourres d'écarlate.

On a trouvé dans les papiers de M. Watelet, une autre recette pour faire le *carmin*. Il annonce qu'il l'a extraite d'un manuſcrit de M. Sage, célebre chymiſte.

On fait bouillir dans deux pintes & demi d'eau un demi-gros de chouan. Après l'eſpace de deux ou trois minutes d'ébullition; on paſſe la décoction. On la remet enſuite ſur le feu. On jette dedans cinq gros de cochenille pulvériſée: après qu'elle a bouilli deux ou trois minutes, on y met un demi-gros d'autour concaſſé. (L'autour eſt une écorce légère, ſpongieuſe, ſans odeur, & d'une ſaveur inſipide, que les marchands tirent du levant par la voie de Marſeille. Elle eſt aſſez ſemblable à la canelle, mais elle eſt plus pâle en-deſſus: en dedans, elle a la couleur de la noix muſcade, avec des points brillans.) On laiſſe bouillir l'autour à peu près le même temps que la cochenille, & l'on a ſoin de remuer avec une ſpatule de bois. Enſuite on retire la décoction du feu, on la paſſe à travers un linge très-fin. Le *carmin* tombe au fond; on décante l'eau, & l'on met ſécher le ſédiment au ſoleil. Cette couleur eſt peu ſiccative. On peut varier les tons ou nuances du *carmin*, ſuivant la proportion de cochenille qu'on voudra employer, ou par l'addition de la diſſolution d'étain.

L'auteur du *Traité de mignature*, dont la troiſième édition eſt de l'annee 1678 (Paris, Ballard) donne deux recettes pour faire le *carmin*.

Première recette. Faites tremper trois ou quatre jours dans un bocal de vinaigre blanc, une livre de bois de Bréſil Fernambouc, de couleur d'or, après l'avoir bien rompu dans un mortier. Faites le bouillir une demi-heure. Paſſez-le par un linge bien fort, & remettez-le ſur le feu. Ayez un autre petit pot dans lequel ſera détrempé huit onces d'alun dans du vinaigre blanc, mettez cet alun détrempé dans l'autre liqueur, & le remuez avec une ſpatule. L'écume qui en ſortira ſera votre *carmin*: recueillez-la & la faites ſécher.

Seconde recette du même auteur. Ayez trois chopines d'eau de fontaine, qui n'ait pas paſſé par des canaux de plomb: verſez-la dans un pot de terre verniſſé: quand elle eſt près de bouillir, mettez-y une demi-once ou un quart d'once de chouan bien pulvériſé, puis laiſſez-la bouillir environ trois quarts d'heure, c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que l'eau ſoit diminuée d'un quart. Mais prenez garde que le feu ſoit de charbon; après quoi, coulez cette eau par un linge dans un autre vaſe verniſſé, & faites-la chauffer juſqu'à ce qu'elle commence à bouillir. Alors ajoutez-y une once de cochenille, & un quart d'once de roucou, le tout mis en poudre à part; puis faites bouillir cette matière juſqu'à la diminution de la moitié, ou, pour mieux dire, juſqu'à ce qu'elle faſſe une écume noire & qu'elle ſoit bien rouge; car à force de bouillir, elle devient colorée. Sortez-la du feu, & ſemez-y demi-once d'alun de roche pulvériſé, ou de l'alun de Rome qui eſt rougeâtre & meilleur. Un demi-quart d'heure apres, paſſez-la par un linge dans un vaſe verniſſé, ou bien diſtribuez-la dans pluſieurs petites écuelles de fayence, ou de terre verniſſée, où vous la laiſſerez repoſer pendant douze ou quinze jours. Vous verrez qu'il ſe fera une peau moiſie au-deſſus, qu'il faut ôter avec une eponge, & laiſſer la matière du fond expoſée à l'air; & quand l'eau qui ſurnage ſera évaporée, vous ferez bien ſécher la matière qui reſte au fond, & vous la broyeres ſur un marbre ou porphyre, & vous la paſſerez enſuite par un tamis très-fin.

Remarquez que la doſe de ces drogues n'eſt pas tellement déterminée à ce que j'ai dit, qu'on ne les puiſſe mettre à diſcrétion, ſuivant qu'on voudra que la couleur ſoit plus ou moins relevée, & tire plus ou moins ſur le cramoiſi. Si on veut faire le *carmin* plus rouge, on met plus de roucou; ſi on le veut plus cramoiſi, on met plus de cochenille: mais tout doit ſe pulvériſer à part; le chouan doit bouillir le premier tout ſeul, & les autres drogues toutes enſemble, comme deſſus.

L'auteur du *Traité de la peinture au paſtel* (Paris, Defer de Maiſon-neuve, 1788) donne une manière de compoſer une eſpéce de *carmin* qui, dit-il, réuſſit à l'huile.

Faites bouillir à petit feu, près d'une heure, une poignée d'écorce de bouleau; paſſez la li-

queur au travers d'un linge ; pulvérisez un gros de cochenille, & mettez-la dans le même vase. Après trois ou quatre bouillons, retirez-la & versez la décoction dans un plat de fayence, pour la séparer de la lie, à moins que vous ne préfériez de la passer au travers d'un tamis de crin. Pour lors versez dans le plat, goutte à goutte, une certaine quantité de dissolution d'étain. Voici comment se fait cette dissolution. Versez dans une caraffe une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin : ce mélange est ce qu'on nomme eau régale : ayez soin d'éviter qu'il ne vous en tombe sur les doigts. Joignez y, s'ils sont très fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de riviere bien limpide. Faites dissoudre dans ce mélange de l'étain, soit de Malaca, soit de Cornouailles, réduit en petits fragmens, ajoutez de l'étain par intervalles, jusqu'à ce que le dissolvant n'agisse plus. Alors mettez la caraffe sur la cendre chaude, pour que l'eau régale acheve de se saturer. La dissolution d'étain étant, comme on vient de le dire, versée dans le plat, la cochenille se rassemblera bientôt en petits flocons d'un rouge de sang. Laissez-la reposer quelques heures, elle se précipitera d'elle-même. L'eau restera jaune. On peut la jetter par inclinaison, & verser le précipité sur le papier lombard. Quelques momens après, il faut répandre, à plusieurs reprises, sur le papier, mais à côté du précipité, beaucoup d'eau chaude, pour le bien laver & le dessaler entierement. On donneroit à la fois plus de corps & plus de solidité au *carmin*, par cette maniere de le préparer. Il résulte de quelques épreuves qu'on a faites, que le suc de l'écorce de bouleau, verte ou seche, fixe la couleur des bois de teinture, tels que le campêche & le fernambouc, toute fugitive qu'elle est : à plus forte raison peut-on compter que celle de la cochenille, beaucoup plus permanente, auroit toute la consistance nécessaire.

En effet, quelques gouttes de décoction de cochenille pure, sur du papier, deviennent, en séchant, d'un violet terne & sombre : elles restent, sur le même papier, d'un violet rougeâtre & net, avec l'eau de bouleau.

Quant à la chaux de l'étain, dissout par les acides, on sait qu'elle n'éprouve point de changement. C'est pour cela que je la substitue à la terre de l'alun, beaucoup plus susceptible d'altération. S'il falloit d'ailleurs des autorités pour justifier cette préférence, je pourrois citer MM. Hellot, Scheffer, Macquer, Bergman, qui, depuis longtemps, ont indiqué l'étain pour les opérations de la teinture, au lieu de l'alun, principalement dans la teinture de cochenille.

Je dois prévenir, au surplus, que quelquefois on ne réussit pas, & qu'il ne se fait pas de précipité ; de sorte que l'eau ne passe pas au travers du filtre, & qu'au lieu d'être jaunâtre, elle reste couleur de sang. Il faut alors y joindre d'autre eau, chargée d'alkali fixe, pour operer la séparation, ce qui même ne réussit pas toujours, lors, par exemple, que la dissolution d'étain qu'on employe ne devient pas laiteuse par l'addition de l'eau pure. Dans la teinture, c'est tout le contraire : le teinturier manquera son opération, si la dissolution d'étain devient laiteuse avec de l'eau, parce que la chaux métallique ne pénétrera pas alors dans les pores de la substance dont le tissu, qui doit recevoir la teinture, est composé. C'est une raison pour n'employer à cet usage qu'une dissolution d'étain faite par l'acide marin seul. Cet acide, avec le secours d'un feu très-léger, dissoud fort bien l'étain. Je n'ai pas cru devoir omettre cette observation, quoiqu'étrangere ici, vû son importance. La plupart des ouvriers ne tirent que des teintures médiocres des bois de Fernambouc, de Brésil & de Campêche, faute de connoître ce mordant qui leur donneroit des couleurs solides, en y joignant la decoction de l'écorce de bouleau.

CARTON. (subst. masc.) Comme la peinture à fresque doit être exécutée sur un enduit frais, l'artiste ne peut pas tâtonner sur cet enduit la composition de son sujet, ni les formes & les contours de ses figures. Il est donc obligé d'en faire d'avance des dessins de la même grandeur que seront ces objets peints, & il les calque sur l'enduit. Ce sont ces dessins qu'on appelle des cartons, parce qu'ils sont faits sur de grand papier qu'on nomme en italien *Cartone*. Souvent les peintres colorent ces dessins de la même maniere qu'ils ont le projet de colorer leur fresque, & par ce moyen ils exécutent hardiment & avec promptitude ce qu'ils ont sous les yeux, & ce qu'ils ont déja bien étudié. Les *cartons* des grands maîtres sont très précieux. On regrette ceux de Léonard de Vinci & de Michel Ange, qui ont été détruits. Les *cartons* de Raphael déposés au château de Hamptoncourt, & gravés par P. Dorigny, sont comptés par les amateurs des arts, parmi les richesses de l'Angleterre. La France s'enorgueillit de posséder des *cartons* de Jules-Romain : les uns appartiennent au Roi, & les autres au Duc d'Orléans.

CENDRES BLEUES. Elles sont d'un grand usage dans la peinture en détrempe. Il y en a qui sont très vives en couleur : mais elles noircissent dans la peinture à l'huile & deviennent verdâtres. Elles ne sont autre chose qu'une terre chargée d'une certaine quantité de chaux naturelle de cuivre, & elles tiennent de la nature du verd-de-gris. On les trouve en pierre tendre & presque réduite en poudre, dans les lieux où il y a des mines de cuivre ou de rosette, surtout dans les mines de cuivre de Pologne, & dans un endroit

endroit de l'Auvergne nommé *Puy-de-Mur*. On ne fait que les broyer à l'eau pour les réduire en poudre fine. Cette espèce de bleu est surtout d'un grand usage pour les peintures à détrempe, qui ne doivent être vues qu'aux lumières, telles que les décorations de théatre; & elle conserve alors une belle couleur, même quoiqu'on y mêle beaucoup de blanc. Elle tire seulement un peu sur le verdâtre, au contraire du *bleu d'émail* qui est très vif au jour, & qui paroit gris aux lumières.

On trouve quelque fois des *cendres bleues* qui sont aussi belles que l'outremer: mais en le mêlant avec un peu d'huile, on reconnoît bientôt que ce ne sont que des cendres, car elles ne brunissent pas, au lieu que l'outremer mêlé avec de l'huile, devient fort brun. D'ailleurs elles deviennent noires au feu, changement que ne subit pas l'outremer.

Il seroit dangereux d'employer des *cendres bleues*, même à fresque ou à détrempe, dans des ouvrages importans. Toutes les chaux de cuivre, toutes les terres cuivreuses sont la peste des tableaux. Mais on peut suppléer ces cendres, qui sont d'un bleu naissant très agreable, par le *bleu céleste* que l'auteur du *Traité de la peinture au pastel* a fait connoitre. Voyez BLEU CÉLESTE.

CENDRES VERTES. Le nom de *cendres* a été donné fort improprement à cette substance d'une consistance terreuse, dont la couleur est d'un verd tantôt clair, tantôt foncé. On l'appelle en latin *ærugo nativa terrea* (verdet naturel) C'est une espece d'ochre, ou de rouille de cuivre, très riche en métal. Cette couleur est dangereuse, & pousse au brun même dans la détrempe.

CHAMBRE OBSCURE, Machine d'optique, dont on attribue la première invention à Jean-Baptiste Porta, gentilhomme napolitain, célebre par la variété de ses connoissances, & par des rêveries qui ont préparé celles de Lavater.

Toute chambre peut devenir *chambre obscure*, pourvû qu'elle soit fermée avec soin de toutes parts; mais pour répondre à l'objet proposé, il faut qu'elle donne sur une place ou sur une campagne dont les objets soient variés. On laisse seulement une petite ouverture au volet de l'une des fenêtres. 1°. Adaptez à cette ouverture un verre lenticulaire plan, convexe, ou convexe des deux côtés, qui forme une portion de surface d'une assez grande sphère. 2°. Tendez à quelque distance, laquelle sera déterminée par l'expérience même, un papier blanc, ou quelques étoffes blanches, à moins que la muraille elle-même ne soit blanche; au moyen de quoi, vous verrez les objets peints sur la muraille de haut en bas. 3°. Si vous voulez les voir représentés dans leur situation naturelle, vous n'avez qu'à placer un verre lenticulaire entre le centre & le foyer du premier, ou recevoir les images des objets sur un miroir plan, incliné à l'horizon sous un angle de quarante-cinq dégrés; ou enfermer deux verres lenticulaires, au lieu d'un, dans un tuyau de lunette. Si l'ouverture est très-petite, les objets pourront se peindre, même sans qu'il soit besoin de verre lenticulaire.

Pour que les images des objets soient bien visibles & bien distinctes, il faut que le soleil donne sur ces objets: on les verra encore beaucoup mieux, si l'on a soin de se tenir auparavant un quart d'heure dans l'obscurité. Il faut avoir grand soin qu'il n'entre de la lumière par aucune fente, & que la muraille ne soit pas trop éclairée.

D'après cette description, on peut définir la *chambre obscure* une chambre exactement fermée de toutes parts, & dans laquelle les rayons des objets extérieurs étant reçus à travers un verre convexe, ces objets sont représentés distinctement, & avec leurs couleurs naturelles, sur une surface blanche placée en dedans de la chambre, au foyer du verre.

La *chambre obscure* sert à beaucoup d'usages différens. Elle jette de grandes lumières sur la nature de la vision; elle fournit un spectacle fort amusant, en ce qu'elle présente des images parfaitement semblables aux objets; qu'elle en imite toutes les couleurs & même les mouvemens, ce qu'aucune autre sorte de représentation ne peut faire. Par le moyen de cet instrument construit de la manière qui sera donnée à l'article DESSIN, une personne qui ne sait pas dessiner, pourra néanmoins tracer les objets avec la dernière justesse. Les plus savans dessinateurs ne négligent pas de se servir de la *chambre obscure*, quand ils veulent rendre quelques vues avec la plus grande précision. (*Extrait d'un article de* DALEMBERT *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

CHAMP-LEVER (v. act.) C'est enlever, dans une pièce de métal qui doit être émaillée, une partie de l'épaisseur du champ qui est destiné à recevoir l'email, en sorte qu'il reste un rebord capable de contenir cet émail.

CHAPE (subst. fém.) Plusieurs pièces d'un moule de plâtre se réunissent dans une *chape* aussi de plâtre, qui les enveloppe à leur surface supérieure, les contient, & fait que ces différentes pièces réunies n'en composent en quelque sorte qu'une seule. On appelle aussi *chape* une double pièce de cuivre qui enveloppe le touret des graveurs en pierres fines.

CHARNIÈRE (subst. fém.) Outil des graveurs en pierres fines. Il sert à faire des trous, & à enlever de grandes parties.

CHARPENTE (subst. fém.) Les artistes donnent le nom de *charpente* aux os, parce

qu'ils soutiennent l'édifice du corps, comme la *charpente* soutient les édifices d'architecture. Voyez l'article Ostéologie.

CHASSIS (subst. masc.) On appelle *chassis* l'ouvrage de menuiserie sur lequel on étend la toile destinée à recevoir de la peinture. Il doit être ferme & solide; une traverse l'assujettit de haut en bas, & s'il est fort grand, une autre traverse le contient dans sa largeur: des pièces de bois nommées écharpes assurent les angles. On tend la toile, & on l'attache avec de petits clous nommés broquettes, en la faisant déborder sur l'épaisseur du chassis. On a inventé assez récemment des *chassis* qu'on appelle *à clefs*, parce qu'au moyen de clefs, on tend la toile plus fortement toutes les fois qu'elle se relâche: ces clefs se mettent dans tous les coins d'assemblage & aux bouts de chaque traverse.

Les peintres, les dessinateurs & sur-tout les graveurs font usage d'une autre espèce de *chassis*. C'est un quarré composé de quatre tringles de bois assemblées dont l'espace intermédiaire est divisé de haut en bas, & d'un côté à l'autre, par des fils ou des soies qui forment des quarrés parfaits. On place derrière ce chassis le tableau ou le dessin que l'on veut copier ou réduire: & sur le papier ou la toile qui doit recevoir la copie, on trace le même nombre de carreaux plus grands, ou plus petits que ceux du *chassis*, ou égaux à ceux de ce *chassis*, suivant que l'on veut donner à la copie une proportion plus grande, ou plus petite que celle de l'original, ou que l'on veut conserver la même proportion.

Les graveurs ont encore un autre chassis, composé de même de quatre tringles de bois, & formant un quarré. On colle sur ce *chassis* du papier serpente huilé ou vernis, ou de la gaze d'Italie, de la même manière qu'on tend sur le *chassis* la toile qui doit être peinte. Ce *chassis* se place devant la fenêtre dans une position inclinée. Son effet est d'empêcher que la lumière tombant dans tout son éclat sur le cuivre ne le fasse briller comme une glace; ce qui non-seulement nuiroit aux yeux de l'artiste, & y causeroit un éblouissement dangereux, mais l'empêcheroit même de voir & de juger ses travaux. Quand les graveurs travaillent le soir aux lumières, ils interposent un semblable *chassis* entre la lumière & leur cuivre.

CHEMISE (subst. fém.). Dans les grandes fontes, après le recuit du moule de potée, on lui donne ce qu'on appelle une *chemise* avant de l'enterrer. Cette *chemise* est un enduit de plâtre dont on l'enveloppe.

CHEVALET. (subst. masc.) Instrument qui soutient le tableau d'un peintre pendant qu'il travaille. On ne peut dire qu'elle doit être sa grandeur, puisqu'elle doit être proportionnée à celle du tableau: trop petit, le chevalet ne seroit pas assez ferme; trop grand, il causeroit un embarras inutile. Cependant cette grandeur n'est pas tellement subordonnée à celle du tableau, qu'on ne puisse peindre sur le même chevalet des tableaux de petite & de moyenne grandeur: ce n'est que pour de fort grands tableaux qu'il faut en changer: car pour de petits ouvrages, un trop petit *chevalet* qui paroîtroit leur être proportionné feroit en effet très-incommode. On n'auroit pas la facilité, en travaillant, d'appuyer le pied dessus sans le faire reculer, & il vacilleroit par le mouvement de la brosse.

Le bois le plus propre à faire un *chevalet*, est le noyer. On peut néanmoins se servir de tout autre bois, pourvu que les deux montans ne soient pas de sapin ni d'autre bois blanc, parce que la mollesse de ces bois ne permettroit pas d'y percer des trous assez nettement pour que les chevilles s'y tinssent bien droites & s'y plaçassent avec facilité.

Le *chevalet* est composé de deux tringles de bois assez fortes qui en font les montans, & qui sont assemblées par deux traverses, l'une en haut & l'autre en bas: les montans sont fort écartés par le bas, & très-rapprochés par le haut, en sorte que toute la machine décrit un triangle fort allongé. Par derrière est une traverse plus longue que les tringles de devant; elle se nomme queue: elle sert de troisième pied avec les deux autres traverses, pour soutenir la machine, & fait l'office de la traverse à-peu-près semblable qui est placée derrière les miroirs de toilette & qui les soutient. Les deux montans sont percés de trous à distances égales; ces trous reçoivent des chevilles saillantes, sur lesquelles se pose une planchette qui sert de soutien au tableau. On donnera une description plus détaillée du *chevalet* à l'article Peinture.

Les sculpteurs ont aussi des *chevalets*, mais bien plus solides, sur lesquels ils posent leurs bas-reliefs.

Voici les bonnes proportions d'un *chevalet*. Supposez que les deux branches ou montans aient cinq pieds & demi de haut; elles seront écartées par en bas de deux pieds dix pouces, & par le haut de onze pouces. Le dessous de la barre d'en-bas sera à dix pouces de terre: le dossier, à deux pieds deux pouces de terre, & aura seize pouces de hauteur: la queue, attachée à six pouces plus bas que le haut du *chevalet*, sera de la même longueur que les montans. La queue & les montans auront environ neuf lignes d'épaisseur, & deux pouces & demi de large.

CINNABRE. (subst. masc.) C'est, dit M. Valmont de Bomare, en quelque sorte, la mine de mercure la plus connue, & qui, par une méchanique accidentelle & naturelle, a été combinée dans des cavités souterraines, avec un quart de son poids, & même plus, de soufre plus ou moins pur; ensuite sublimée par des feux locaux aux voûtes des mines où cette substance se trouve. Du moins le procédé dont on se sert en chymie, pour en faire d'artificiel, fait présumer que les choses se passent ainsi.

Ainsi le *cinnabre* n'est que du mercure minéralisé par le soufre. Les anciens l'ont connu sous le nom de *minium*, qu'il ne faut pas confondre avec celui des modernes; car notre *minium* n'est qu'une chaux rouge de plomb.

Lorsque le *cinnabre* est en masse, les parties dont il est formé sont disposées en aiguilles ou stries de couleur rouge; en certains endroits, on croit appercevoir une couleur grise & brillante; mais quand il est bien divisé, & bien broyé sur le porphyre, sa couleur rouge devient de la plus grande beauté.

Le *cinnabre* qui se trouve dans le commerce est une production de l'art, que l'on doit à l'industrie des Hollandois. Ce n'est pas que les chymistes de toutes les nations ne sachent faire du *cinnabre*; tous l'obtiennent en sublimant du soufre avec du mercure; mais on semble avoir abandonné jusqu'ici aux Hollandois cette opération en grand.

Voici les détails que donne sur cette manipulation l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*.

« Il faut d'abord faire fondre, dans un » creuset, une livre, par exemple, de soufre en » poudre, avec quatre ou cinq livres de mer- » cure. On mêle bien ces deux matières. Quand » elles commencent à se combiner, elles s'en- » flamment. On couvre le creuset pour étouffer » la flamme, après l'avoir laissé durer deux ou » trois minutes: la matière est alors ce qu'on » nomme de l'*æthiops*. On la tire du creuset, » on la pulvérise, on la tient près du feu pour » l'entretenir presque brûlante. On prend un » grand matras de verre, on le place dans un » bain de sable, & l'on met dans le cou du » matras un entonnoir qu'on lutte bien. On » passe par l'ouverture de l'entonnoir une ba- » guette de verre, afin de pouvoir de temps » en temps remuer l'*æthiops*: mais cette » baguette porte un bourrelet ou noyau de » lut, en forme d'anneau coulant, pour fermer » tout passage à l'air, & faciliter le moyen » d'introduire de nouvel *æthiops* dans le matras; » car il ne faut le mettre que par parcelles. » On chauffe doucement le vaisseau; on aug- » mente le feu jusqu'à faire rougir le fond du » matras. A mesure que l'*æthiops* se sublime, » on en ajoute de nouveau par l'entonnoir » qu'on referme aussitôt; & l'on entretient le » feu, jusqu'à ce que toute la matière se soit » convertie en *cinnabre* par la sublimation. »

Je trouve, dans une note d'un célebre chymiste, qu'on a reconnu qu'il ne falloit qu'environ une partie de soufre, pour minéraliser sept parties de mercure.

Il ne faut jamais acheter le *cinnabre* en poudre, si l'on veut être sûr de ne pas avoir ce que les modernes appellent du *minium* pour du *cinnabre*. On le choisit en belles pierres, fort pesantes, brillantes, à longues aiguilles & d'une belle couleur rouge. Le *minium*, quoique plus orangé, lui ressemble; mais en prenant le *cinnabre* en pierre, on ne peut être trompé.

Il est d'un rouge à-peu-près écarlate quand il est broyé. Les peintres à l'huile craignent cette couleur, & sont persuadés, les uns, qu'elle ne résiste pas à l'air, les autres, qu'elle noircit. Cependant le savant auteur du *Traité de la peinture au pastel*, assure qu'il n'est pas à craindre qu'elle change, même à l'huile, pourvu qu'elle ne soit pas mêlée de *minium*. « Il est constaté, dit-il, que le mercure, dans » l'état de *cinnabre*, ne se prête à l'action d'au- » cun dissolvant, parce qu'il est défendu par » le soufre, & ne conserve aucun caractère » salin. Qu'on l'expose à la vapeur du foie de » soufre, ou qu'on en verse dessus, il n'en » reçoit pas la plus légère impression. Quelle » vapeur assez putride pourroit donc l'altérer, » s'il résiste à cette épreuve? Presque tous les » peintres à l'huile, ceux de Londres sur-tout, » prétendent qu'il noircit. Je le crois bien. » C'est pour l'ordinaire du vermillon qu'ils » employent; c'est-à-dire, un mélange de » *cinnabre* & de *minium*, qu'on a même lavé » peut-être avec de l'urine, comme le prescrit » un petit livre composé sur la miniature; ce » qui ne peut que disposer encore plus ce » mélange à s'altérer. Or comment ne noirciroit- » il pas dans des villes chargées d'autant d'ex- » halaisons fétides que Londres & Paris? »

On dit dans la note dont nous avons parlé, que, pour reconnoître si le *cinnabre* est altéré par le *minium*, il suffit de le mettre en digestion avec du vinaigre. Alors la couleur changera; le vinaigre perdra son acidité, & prendra un goût sucré & nauséabonde. Si l'on fait l'essai sur une petite quantité de *cinnabre*, il ne faut employer que peu de vinaigre pour reconnoître plus facilement le *minium*. Dans le cas où l'on craindroit de goûter la dissolution qui aura été faite par le vinaigre, il faudra rapprocher, par l'évaporation, la dissolution, ensuite en verser quelques gouttes dans un verre d'eau de puits. Si l'eau se trouble & devient laiteuse, c'est une preuve certaine que le *cinnabre* contient du *minium*. Les autres terres métalliques qu'on auroit pu ajouter pour augmenter la couleur,

ne pourroient être reconnues par cette expérience.

CIRE (subst. fem.) Substance que les abeilles élaborent & qu'elles tirent des végétaux. La facilité qu'elle a de prendre & de conserver toutes les formes qu'on lui donne l'a fait adopter par les sculpteurs pour la confection de leurs modèles : mais ils lui font subir quelque préparation pour la rendre plus maniable. Sur une livre de *cire*, ils ajoutent une demi livre d'arcançon ou de colophone, & quelquefois de la terebentine, & ils ajoutent à ce mélange une plus ou moins grande quantité d'huile, suivant qu'ils veulent la rendre plus ou moins facile à pétrir. Elle doit être plus dure en été qu'en hiver. On fait fondre ces substances mêlées ensemble, on les jette dans de l'eau tiede, on les paîtrit en forme de boules, & on les garde sous cette forme, jusqu'à ce qu'on veuille en faire usage. Pour donner à cette *cire* une couleur plus agréable, on y joint du vermillon ou du brun-rouge.

Les graveurs à l'eau forte emploient aussi de la *cire* pour en faire, autour de leur planche, un rempart qui contienne l'eau forte. Souvent ils se servent de la *cire* verte dont on fait usage dans les offices : mais elle est gluante & s'attache aux doigts d'une maniere incommode. On doit lui préférer la *cire à modeler* dont nous venons de donner la recette. Comme il feroit fort inutile de rechercher pour cet usage l'agrement de la couleur, on n'y ajoute pas de vermillon.

Sur les *cires* qui, dans le travail des fontes, reçoivent l'empreinte du moule de plâtre, & donnent celle du moule de potée, voyez l'article FONTE.

CIRE. Peinture à la *cire*. Voyez l'article ENCAUSTIQUE.

CISEAU (subst. masc.) Instrument à l'usage des sculpteurs en marbre. Il y en a de différentes formes, & il en sera parlé à l'article SCULPTURE.

COLLE. (subst. fem.) On se sert de la *colle* de gants, tant pour la peinture en détrempe, que pour encoller les toiles qui doivent recevoir l'impression pour la peinture à l'huile. Elle se fait avec de la rognure de peau blanche de moutons qu'on fait macérer & dissoudre dans l'eau bouillante pendant trois ou quatre heures. On la coule ensuite à travers un tamis dans un vase très propre. Quand elle est refroidie, elle a la consistance d'une gelée.

La *colle de parchemin* est de la même espèce, mais plus belle. Voyez la manière de la faire à l'article DORURE.

La *colle de brochette* & la *colle de Flandre*, ne different des deux autres que parce qu'on y employe des peaux plus grossières, & elles servent à ce que les peintres en bâtimens appellent de gros ouvrages. La première se fait avec de gros parchemin, que les tanneurs tirent des peaux préparées ; & la seconde avec des rognures peu choisies de peaux de moutons, & d'autres animaux.

Les doreurs sur bois se servent, pour préserver le bois des vers, d'une *colle* dont on trouvera la recette à l'article DORURE.

COLOGNE. La *terre de Cologne* tire son nom de la ville d'où elle vient. Elle est d'un brun foncé, & très divisée. Elle contient de la terre calcaire, de la terre martiale, en très grande quantité, & un peu de matière bitumineuse. Elle a peine à s'imbiber d'eau, & répand, à cause du bitume qu'elle recele, une odeur desagréable & fétide. On se plaint de ce qu'elle s'affoiblit à la peinture à l'huile. L'auteur du *Traité de la peinture au pastel* assure que ce vice ne doit être attribué qu'au défaut de préparation ; & il est persuadé qu'en général les peintres que l'on fait sur plusieurs substances qu'on employe en peinture cesseroient bientôt, si l'on avoit soin de les purifier parfaitement, suivant leur nature, soit par l'eau, soit par le feu. Il veut qu'on fasse calciner longtemps la *terre de Cologne* sur la braise, dans une cuiller de fer, ou dans un creuset. Quand on l'aura tiré du feu toute rouge, on la portera dans un lieu aéré pour l'y laisser bruler, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la broyera longtemps avec de l'eau sur le philtre pour l'arroser abondamment. Elle sera d'un brun obscur & olivâtre.

COMPAS (subst. masc.) Instrument plus ou moins nécessaire dans les différens arts qui dépendent du dessin. On s'en sert pour décrire des cercles, mesurer des lignes, s'assurer des distances. Le compas ordinaire est composé de deux branches ou jambes de laiton, de fer, d'acier, ou de quelqu'autre métal. Ces jambes sont pointues par en bas, & jointes en haut par un rivet, sur lequel elles se meuvent comme sur un centre. Les dessinateurs ont assez ordinairement un compas qu'on nomme à quatre branches, quoiqu'il n'y en ait jamais que deux au moment où l'on s'en sert. L'une de ces branches est immobile, les autres se changent à volonté & se fixent au moyen d'une vis. L'une se termine en pointe comme la branche immobile. L'autre est creusée en manière de bec de plume & sert à tracer

des cercles à l'encre : la troisieme est un porte-crayon meublé de son crayon.

Les sculpteurs & quelquefois les graveurs se servent d'un compas dont les branches se courbent & viennent se rencontrer. Il en sera parlé à l'article SCULPTURE.

CONTR'ÉPREUVE. Voyez l'article CONTR'ÉPREUVE dans le dictionnaire de la Théorie des arts. Nous ne répétons ici ce mot que parce que nous avons omis dans l'article que nous indiquons, une opération nécessaire : celle de mettre sous le dessin que l'on veut contr'épreuver, ou sous l'estampe encore fraîche, une planche de cuivre non gravée, ou qui oppose au dos de l'estampe ou du dessin le côté qui n'est pas gravé.

CONTRE-TAILLE. (subst. fem.) Les *contre tailles* sont des tailles qui en croisent d'autres quarrément ou en lozange : elles sont également en usage dans la gravure à l'eau forte, au burin, & en bois. Les graveurs les appellent plus ordinairement *secondes* & *troisièmes tailles*, &c. suivant le nombre de tailles dont ils croisent les premieres qu'ils ont établies.

» Les *contre-tailles* sont d'autant plus difficiles à faire, dans la gravure en bois, » dit M. Papillon dans l'ancienne Encyclopédie, que chaque quarré qu'elles décrivent » doit être coupé des quarre côtés, & le bois » du milieu enlevé, sans que les croisées » des tailles où la pointe aura passé en faisant nécessairement deux coups, soient » ébrechées : d'où l'on doit sentir que pour » faire des triples tailles en cette espece de » gravure, il faut encore plus d'attention & » d'adresse ; car les trois coupes qui préparent » à les faire, passant dans les croisées des » unes & des autres, les rendent sujettes, si l'on » n'y prend garde, à enlever quelques traits, » & à rendre les triples tailles ce qu'on » appelle *pouilleuses*, c'est-à-dire, coupées & » cassées par-ci par-là & interrompues ; accident » qui peut arriver aussi aux *contre tailles*, » & c'est particulièrement à ces opérations » que les commençans échouent, de même » que les graveurs médiocres, qui ne savent » point diriger comme il faut la pointe à graver ».

On ne soupçonnera pas M. Papillon, artiste exercé dans la gravure en bois, d'avoir exagéré à cet égard les difficultés de son art ; la plus foible théorie de cet art suffit pour faire reconnoître qu'elles existent : mais ne pourroit-on pas dire qu'il est bon de les éviter autant qu'il est possible, & que la gravure en bois ne réussit jamais mieux que lorsqu'elle n'emploie qu'une seule taille? Mellan, célèbre par ses gravures au burin à tailles non croisées, est peut-être le meilleur modele que puissent se proposer les graveurs en bois. Ils trouveroient aussi de beaux exemples de plus petite proportion dans les estampes de Spier, & pour le très-petit dans le Clerc, &c.

COQUILLES (subst. fem.) Les enlumineuses, les peintres éventallistes & quelques peintres à gouazze en petit se servent de coquilles de moules de riviere pour mettre leurs couleurs.

COQUILLES. (OR *en coquilles*.) Il est ainsi nommé, parce que, réduit en poudre, il se met dans de semblables coquilles. Voyez OR.

COUCHE. (subst. fem.) On appelle ainsi une teinte de couleur posée en une seule fois & à plat sur une surface. Cette expression n'est en usage que pour l'impression des toiles & des panneaux, destinés à recevoir de la peinture, ou pour la peinture d'impression. On ne dit pas d'un peintre artiste qu'il met sur son tableau plusieurs *couches* de couleur ; mais qu'il le repeint à plusieurs fois.

COUCHER *les couleurs*. On doit employer les couleurs avec propreté, & coucher les principales teintes à leur place, sans les mêler avec le pinceau ou avec la brosse ; on en met ensuite entr'elles d'autres qui participent des unes & des autres, & on finit par les unir plutôt par application que par frottement. Ce qui fait que les couleurs ne paroissent point fraîches, ou qu'elles ne conservent pas longtems leur éclat & leur beauté, c'est que le peintre les tourmente quelquefois trop en les travaillant. En les brouillant ainsi, il s'en trouve qui altèrent les autres, les corrompent, & en émoussent la pointe & la vivacité.

Il faut encore avoir bien attention de ne pas mêler ensemble les couleurs qui sont ennemies entr'elles, ou qui sont capables de corrompre les autres par leur extrême pesanteur, comme les noirs ; ou par leur mauvaise qualité, comme le noir de fumée, le verd de gris, & quelques autres qu'on doit employer à part, si l'on est forcé de s'en servir. Lors même qu'il est nécessaire de donner plus de force à quelque partie d'un ouvrage, on doit attendre qu'il soit sec, si les couleurs avec lesquelles on veut le retoucher sont capables de nuire aux autres. Il y a des peintres qui ne font point toutes ces observations ; elles sont néanmoins très-nécessaires pour conserver la beauté du coloris.

Ceux qui travaillent avec jugement, *couchent* les couleurs à petits coups & sans précipitation. Ils les mettent plus épaisses aux carnations, les couvrant & recouvrant plusieurs fois, ce que

les peintres appellent *bien empâter*. Les couleurs à l'huile ont l'avantage de pouvoir se mêler facilement par le maniement du pinceau ; mais aussi il est à craindre qu'à force de les tourmenter, on n'en fasse perdre la fraîcheur, surtout dans les carnations, & qu'elles ne deviennent sales & terrestres. C'est pourquoi, pour ne pas gâter ainsi les couleurs, il y a des peintres qui finissent en hachant avec des teintes participantes, ce qui réussit admirablement dans les grands ouvrages.

Pour obvier à cet inconvénient, il y a deux choses à observer : la première est de s'accoutumer à peindre & à mêler ses couleurs avec promptitude & légéreté de pinceau, ensorte que, s'il étoit possible, on ne passât pas plus de deux fois sur le même endroit. La seconde est qu'après avoir ainsi mêlé légérement ses couleurs ensemble, il faut prendre soin de ne retoucher par dessus qu'avec des couleurs vierges & fraîches, qui conviennent aux endroits où on les met, & qui soient de même ton que celles qui auront déja été peintes & mêlées par-dessous. Pour apprendre à peindre de cette sorte, il n'y a rien de mieux à faire que de copier quelques morceaux du Corrége & de Van Dick pour la légéreté du pinceau ; & d'autres de Paul Véronese & de Rubens, pour les teintes vierges.

Plus un tableau est nourri de couleur, lorsqu'elle est pure, & qu'elle n'est pas patrouillée avec d'autres couleurs des dessous, plus il conserve d'éclat en vieillissant. Aussi n'approuve-t'on pas l'usage de quelques peintres qui finissent leurs tableaux sur les ébauches, en mettant peu de couleurs & beaucoup d'huile, comme s'ils ne faisoient que glacer : quelque fois même ils se servent d'huile de térébentine pour faire couler la couleur plus aisément : c'est le moyen d'expédier de l'ouvrage ; mais cette pratique est dangereuse. Avec le temps, les tableaux semblent n'être plus apperçus qu'à travers un brouillard coloré, & perdent toute leur vivacité, parce que la trop grande quantité d'huile, & surtout de celle de térébentine, absorbe & fait mourir les couleurs. (*Elémens de peinture pratique.*)

COULEURS. (*Choix des couleurs.*) Il m'a paru que les *couleurs* à préférer pour la peinture à l'huile, sont les terres en général, telles que

L'ochre jaune.

L'ochre de rut, brulé & non-brulé.

La terre de Sienne aussi brulée ou non brulée, est excellente.

La terre d'Italie a le même avantage : elle est superbe après l'action du feu.

J'estime fort le brun-rouge, aussi brulé.

Le jaune de Naples ne se brule pas : c'est-à-dire, qu'il n'éprouve aucun changement après avoir passé au feu.

Les terres de Cologne & de Cassel sont brunes, grasses, & par cette raison difficiles à sécher.

Les noirs d'ivoire, de pêches & de charbon, sont très-bons : surtout celui de racine de vigne qui mérite d'être distingué par sa légéreté, & par les tons argentins qu'il procure. Il produit un merveilleux effet dans les ciels.

Les stils de grain sont de très-mauvaises couleurs ; ils sont susceptibles de s'évaporer & de noircir. Les anciens peintres ne les connurent point ; c'est Antoine Coypel qui le premier en a fait usage en France lorsqu'il peignoit la galerie du Palais Royal. On a pu voir le mauvais effet qu'ils ont produit.

Les orpins ne sont pas toujours bons : mais on peut les rendre moins mauvais en les purifiant de la maniere suivante. Il faut mettre l'orpin dans un vase de terre, le couvrir d'esprit de vin, & y mettre le feu : laisser évaporer la liqueur, & lorsqu'elle est absolument absorbée, laisser refroidir. Ensuite, avec la pointe d'un couteau, on enléve la croute noire qui est sur la couleur. Il faut avoir attention de ne pas respirer sur le vase, tant que la couleur est en évaporation.

Je me suis servi du cinnabre avec succès, tel qu'il se trouve dans la mine. il est peut-être préférable en cet état par son éclat & sa bonté.

Le vermillon de Chine doit avoir la préférence sur tous les autres : il a un éclat, une affinité, une solidité dont les autres sont privés.

Le beau bleu de Berlin est peut-être, du moins à plusieurs égards, préférable à l'outremer. Il s'incorpore mieux avec les autres couleurs, & ne s'en sépare pas.

La lacque de Venise est la meilleure. On peut connoître sa bonté par l'épreuve du jus de citron.

(Cette note a été trouvée dans les papiers de M. Watelet. On voit que l'auteur est un peintre, puisqu'il appelle plusieurs fois en témoignage sa propre expérience. Les liaisons de M. Watelet avec M. Pierre, premier Peintre du Roi, pourroient faire soupçonner qu'elle est l'ouvrage de cet artiste.

COULEURS. (*Remarques sur leur altération par le contact de la lumière, de l'air, & de différentes vapeurs.*) Les matières colorées qu'on employe dans la peinture sont, presque toutes, des terres plus ou moins fines, unies à des chaux métalliques. Souvent même ce sont des chaux métalliques toutes pures qui ont subi quelques préparations particulières. Le zinc, le fer & le cuivre fournissent la plûpart des couleurs.

La chymie apprend que toutes ces préparations sont susceptibles de s'altérer par le contact de la lumière. Les chaux de zinc, d'argent, de mercure, prennent des couleurs plus ou moins vives, & se rapprochent d'autant plus du noir, qu'elles ont été exposées plus longtemps, ou d'une manière plus directe, aux rayons du soleil.

L'influence de la lumière sur les végétaux, &

le phénomene de l'*héliosement* des plantes, ont frappé depuis longtemps les naturalistes observateurs, & l'on a fait, depuis quelques années, plus d'attention aux altérations que le contact des rayons lumineux fait éprouver à un grand nombre de corps. Dans les laboratoires de chymie, où l'on conserve sur des tablettes une grande quantité de préparations diversement colorées, on observe tous les jours des changemens singuliers & inattendus dans la couleur & les autres propriétés de ces substances, surtout lorsqu'elles sont placées dans des lieux immédiatement éclairés & frappés des rayons du soleil. Si l'on observe ce qui se passe dans les magasins où l'on conserve les couleurs dans des vaisseaux transparens, on reconnoitra bientôt l'action de la matière lumineuse sur ces préparations. Si on les agite, on observe que la couche la plus voisine des parois du bocal qui les contient, est d'une nuance plus foncée que celles qui sont placées dans le milieu de ce vaisseau.

On ne peut nier, d'après de telles observations, qu'une connoissance exacte de ces altérations est extrêmement importante pour la peinture. En effet les peintres savent qu'en broyant & agitant fortement leurs couleurs sur la palette, elles éprouvent des changemens notables dans leur ton, & prennent quelquefois des nuances très-différentes de celles qu'elles avoient d'abord. Aussi se hâtent-ils toujours de les employer le plus vîte qu'il est possible, après leur préparation, & n'en délayent-ils qu'une petite quantité à la fois. L'expérience leur a même fait acquérir sur ces changemens des connoissances précieuses.

Si l'on joint à cette sorte d'altération par le contact de la lumière, celle que le contact de l'air fait naître dans les couleurs, ainsi que celle qui est produite par l'humidité répandue dans l'athmosphère, on trouvera la raison des changemens malheureux qui arrivent aux tableaux. Quoique ces altérations ne marchent que d'un pas lent, & par une progression insensible dans leurs différentes périodes, elles ne parviennent pas moins, avec le temps, à détruire les chefs-d'œuvre les plus précieux des grands maîtres. On ne sauroit douter que l'acide contenu dans l'air, cet acide sur lequel les anciens avoient des apperçus qu'ils n'avoient pû confirmer par l'expérience, & dont les modernes ont démontré l'existence par des essais connus de toutes les personnes qui ont quelques idées des miracles de la chymie moderne, n'entre pour beaucoup dans les altérations qu'éprouvent les peintures. En effet, cet acide que les Anglois ont appellé air fixe ou fixé, que M. Bergmann a nommé acide aërien, & que presque tous les chymistes françois connoissent aujourd'hui sous le nom d'acide crayeux, a une action marquée sur les couleurs végétales. Si, dans les expériences de chymie, on ne lui découvre pas aisément une énergie bien forte sur la couleur des chaux métalliques, on n'en conçoit pas moins qu'à la longue, & par un contact successif, il doit être susceptible de les dissoudre, de les changer, & d'en altérer la nuance.

Ces idées générales suffisent pour l'objet dont on s'occupe ici ; elles éclairent sur l'art de conserver les tableaux. On voit pourquoi les peintures sur les murs, & sur les plafonds, sont d'autant plus vîte altérées & gâtées, qu'elles sont plus exposées au contact du soleil, & que les appartemens sont plus éclairés : on apprend que, pour bien conserver les chefs-d'œuvre des peintres, on doit écarter le contact immédiat des rayons solaires, & éclairer les chambres qui les contiennent par des coupoles élevées : on apprend qu'il faut couvrir soigneusement les surfaces peintes, les défendre de l'humidité & des vapeurs de toute espèce, surtout de celles des flambeaux, ou de tous les corps combustibles allumés en trop grande quantité.

Avant que la chymie eût fait de grands progrès, les Italians, les Flamands, éclairés seulement par la connoissance des effets dont ils n'avoient pas étudié les causes, reconnurent qu'il falloit dérober aux impressions extérieures les peintures précieuses, & ils couvrirent de volets peints les tableaux pour lesquels ils avoient conçu une estime plus particulière.

Pour se convaincre davantage des effets énergiques du soleil sur les couleurs, qu'on jette les yeux sur des rideaux bleus, rouges ou jaunes : non-seulement ils pâlissent, mais encore ils sont peu-à-peu rongés & corrodés. Plus leur couleur est foncée, & plus vîte ils éprouvent ces altérations.

On observera encore que de deux rideaux placés depuis le même temps, l'un couvrant la fenêtre & destiné à briser & à arrêter les courans trop rapides de la matière lumineuse ; l'autre tendu au fond du même appartement, & servant simplement d'ornement, ou de défenses contre les courans d'air, le premier sera altéré en quelques mois, surtout dans les chambres exposées au midi ; & l'autre conservera bien plus longtemps sa couleur & sa fraîcheur.

La même observation appliquée aux toiles étendues devant les tableaux, apprendra que la couleur blanche est celle qui convient à ces toiles, parce qu'elle est, pour ainsi dire, le garant de leur conservation, tandis que les toiles bleues ou vertes absorbant une grande partie des rayons lumineux, peuvent leur ouvrir un passage, & les laisser pénétrer jusques sur la surface même du tableau. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, ils sont plus capables d'y faire naître un commencement d'altération.

Un autre ennemi encore plus dangereux pour les couleurs fraîches ou sèches, parce qu'il les

attaque avec plus de fureur & de promptitude, c'est le gaz inflammable. Tous les chymistes savent combien ce gaz dénature & altère les chaux métalliques, & quels singuliers changemens il fait naître dans leurs couleurs. Toutes les chaux blanches, celles d'arsenic, de régule d'antimoine, de bismuth, de zinc, d'étain, & de plomb, sont brunies ou noircies par le contact de ce fluide aëriforme. On sait, d'après ce fait chymique, pourquoi il faut éloigner des couleurs & des tableaux, les œufs chauds, les dissolutions hépatiques & métalliques, les vapeurs des latrines, celles des ateliers où l'on prépare des matières animales, les charbons embrâsés, la fumée, les substances en putréfaction, &c. Dans tous ces phénomenes, il se dégage du gaz inflammable, dont l'action sur les couleurs est d'autant plus à craindre, qu'il est plus prompt & plus certain.

(Cette note a été trouvée dans les papiers de M. Watelet; mais elle n'étoit ni de sa main, ni de celle de son copiste. Elle lui avoit été sans doute fournie par l'un des savans chymistes avec lesquels il entretenoit des liaisons.)

COUPE (subst. fem.) Terme usité dans la gravure au burin & dans la gravure en bois. On dit d'un graveur au burin qu'il a une belle *coupe*; on admire dans quelques estampes une belle *coupe* de burin. On dit *franchise de coupe*, pour exprimer la liberté avec laquelle le burin a coupé le cuivre. C'est par la *franchise & la beauté de la coupe* que Balechou a excité l'admiration des amateurs, admiration qu'en général les artistes n'ont point partagée.

» La *coupe*, dit M. Papillon, dans l'ancienne » Encyclopédie, est, dans les principes de la » gravure en bois, la première & l'une des » principales opérations où le coup de pointe est » donné & enfoncé dans le bois avec la pointe » à graver, en tirant, de gauche à droite, la » lame appuyée devers soi sur le plan incliné du » biseau qui forme le taillant de cet outil, afin » de préparer le bois à l'endroit où cette *coupe* » se fait, à pouvoir ensuite être enlevé par la » *recoupe* à la seconde opération de la gravure. »

COUSSINET, (subst. masc.) C'est un petit coussin de cuir ou de peau, rempli de sable fin ou de cendre, épais & large à la volonté de l'artiste. Les graveurs au burin ont besoin de cet ustensile. Comme ils sont obligés souvent de tourner le cuivre, il ne faut pas qu'il soit posé à plat sur la table: mais ils en jouissent plus aisément quand il est posé sur un coussinet, & le prenant par un des angles, ils le font tourner à leur gré. Il est assez indifférent que le coussinet soit rond ou quarré, mais l'usage qu'on en fait exige qu'il ait la surface plane.

COUTEAU *à couleur*: la lame en est droite, longue de sept à huit pouces, égale des deux bords, peu tranchante, arrondie à son extrémité, mince & ployante. Les peintres se servent de ce *couteau* pour placer les teintes sur la palette, pour les ramasser sur la pierre à broyer, ou pour les enlever de dessus la palette.

Le couteau à couleur des peintres en émail est plus petit, plus fin, plus tranchant; mais il a la même forme & les mêmes usages.

COUVRIR, (verbe act.) C'est un terme de la gravure à l'eau forte. Quand les travaux les plus délicats ont été suffisamment creusés par l'acide, il faut les couvrir; ce qui se fait avec du vernis mêlé de noir de fumée, ou avec un corps graisseux, tel que le suif, aussi mêlé de noir.

CRAIE, (subst. fem.) Pierre calquaire, plus ou moins friable, farineuse, privée de saveur & d'odeur, communément blanche, s'attachant à la langue, attirant & absorbant l'humidité de l'air. Pulvérisée, tamisée, lavée, bien purifiée, elle fournit un blanc qui est d'usage dans la peinture en détrempe.

CRAYON, (subst. masc.) Il est aisé de voir que ce mot dérive de *craie*, parce que la craie fournit des *crayons blancs* à l'usage de plusieurs artistes & de plusieurs artisans. Les peintres se servent de ces *crayons* pour tracer leurs sujets sur la toile, & les dessinateurs pour rehausser de blanc leurs dessins sur papier de demi-teinte. On les fait sans autre préparation que de scier la craie en morceaux longs de quelques pouces, à-peu-près quarrés, & gros comme le petit doigt ou un peu moins: on taille ces morceaux en pointe.

Les deux autres *crayons* dont on fait le plus d'usage, dans l'art du dessin, sont le *crayon* rouge & le *crayon* noir.

Le *crayon rouge* est fait de sanguine, pierre d'un rouge plus ou moins foncé & friable, mais moins que la craie. On croit que c'est une espèce d'ochre de fer, précipitée dans une terre argilleuse & mêlée à une hæmatite décomposée. On la scie & on la taille comme la craie, pour en former des *crayons*.

Le *crayon noir* se taille dans une pierre schisteuse, noire, tendre & friable. On emploie des *crayons noirs tendres*, & des *crayons noirs durs*. Avec les premiers on dessine à l'estompe, avec les seconds en hachant & grenant. Quelquefois, dans un même dessin, on fait un mélange du *crayon* rouge, du *crayon* noir dur & tendre, & du *crayon* blanc.

Les dessinateurs se servent aussi quelquefois du *crayon de mine de plomb*, mais il est encore plus à l'usage des particuliers de tout état qui l'emploient

l'emploient à prendre des notes, ſans avoir l'embarras de ſe procurer de l'encre & des plumes. Ce *crayon* ſe fait d'une ſubſtance que les naturaliſtes nomment *molybdène*, qui eſt noirâtre & brillante comme du plomb fraîchement coupé, friable, douce au toucher, & en quelque ſorte ſavoneuſe. M. Valmont de Bomare dit que pour faire les *crayons* enchâſſés en bois que nous appellons *capucines*, on réduit en poudre la molybdène, qu'on en fait une pâte avec de la colle légère de poiſſon, & qu'on en remplit des bâtons évidés auxquels on pratique une rainure que l'on bouche avec une petite tringle qui s'y enchâſſe exactement. On ménage maintenant à ces *crayons* une couliſſe qui procure la facilité de les porter dans la poche ſans les renfermer dans un étui. On taille auſſi la mine de plomb comme les crayons blancs, noirs ou rouges, & alors on les emploie à l'aide du porte-crayon. La meilleure mine de plomb ou molybdène vient du comté de Cumberland, en Angleterre. Cette mine eſt à peu de diſtance de Carliſle, & eſt unique en ſon eſpèce, ou du moins, on n'en connoît pas d'autre juſqu'à-préſent qui puiſſe lui être comparée. Il eſt défendu d'en exporter la molibdène avant qu'elle ſoit employée en crayons. Notre mine de plomb commune ſe tire de la Heſſe & de la Finlande. On en trouve quelquefois dans les mines de plomb & d'étain.

Indépendamment des *crayons* dont nous venons de parler, on en fait d'un grand nombre de couleurs & de teintes différentes pour peindre au paſtel. Voyez l'article PASTEL.

CRAYON. *Deſſin au crayon.* On commence ordinairement par faire deſſiner les jeunes élèves au *crayon* rouge ou de ſanguine, ſur papier blanc. Comme ce *crayon*, quand on l'efface, répand ſur le papier une teinte jaune & une eſpèce de graiſſe, on leur fait chercher le trait avec du charbon de fuſain. Quand ce trait eſt arrêté, on l'efface avec de la mie de pain raſſis, aſſez légèrement pour qu'on puiſſe encore le diſtinguer. L'élève reprend ce trait à la ſanguine. Il ébauche enſuite les maſſes de ſon deſſin, ſans établir aucun travail ſur le voiſinage des lumières, & enfin il le termine. On doit l'accoutumer à tailler fort rarement ſon *crayon*. Un *crayon* dont la pointe eſt fine, produit des hachures maigres : mais lorſque la pointe en eſt arrondie, il forme un grené moëlleux, & en terminant, toujours avec un gros *crayon*, on donne à ce grené plus de fermeté en le couvrant de hachures larges. Par un dernier travail, on frappe des touches larges & moëlleuſes qui aſſurent l'effet du deſſin. Dans cette manière de deſſiner, c'eſt le papier qui fait les lumières.

La pratique du deſſin au *crayon* noir, ſur papier blanc, n'eſt pas différente.

On ſe ſert auſſi ſur papier blanc de *crayon* de mine de plomb. La manœuvre eſt la même que pour les *crayons* rouge ou noir : elle ne diffère que par la proportion ; car on ne fait guère à la mine de plomb que des deſſins en petit.

Si l'on deſſine ſur du papier de demi-teinte, c'eſt-à-dire ſur du papier gris, bleu, &c., la pratique eſt la même quant aux ombres : mais il faut avoir recours à un ſecond *crayon*, c'eſt-à-dire au *crayon* blanc, pour les lumières. On ne charge de *crayon* blanc que les rehauts, c'eſt-à-dire les endroits frappés de la lumière la plus brillante ; on ménage le *crayon* blanc pour gagner les demi-teintes qui elles-mêmes ſont toutes faites par la couleur du papier. Comme les rehauts ſont les touches des lumières, il faut les réſerver, ainſi que les touches d'ombre, pour le dernier travail. Ces deſſins ſe nomment *aux deux crayons.* On y emploie le plus ſouvent le *crayon* noir ; ceux au *crayon* de ſanguine ont beaucoup de douceur, mais moins d'effet, & ils exigent un papier d'une demi-teinte plus foible.

On appelle *deſſins aux trois crayons* ceux dans leſquels on emploie les *crayons* noir, rouge & blanc. Le blanc s'emploie comme dans la manière de deſſiner dont nous venons de parler. Le mêlange des *crayons* rouge & noir dépend du goût & de l'intelligence. Le *crayon* noir joue le premier rôle dans les plus fortes ombres. Ces deſſins, quand ils ſont bien faits, approchent déjà de la peinture à quelques égards, puiſque les trois *crayons*, bien conduits, produiſent des variétés de teintes. Ils s'en rapprochent encore davantage, quand on y joint des *crayons* de paſtel. On n'emploie guère ce dernier mêlange pour les deſſins d'étude : on le réſerve pour des ouvrages qui ont la prétention de plaire par cette ſorte de coloris bâtard.

Souvent on ſe ſert de l'eſtompe pour étendre le *crayon*. Voyez l'article ESTOMPE.

CREUSER, (*v. act.*) *Creuſer* une taille, c'eſt, dans la gravure au burin, la ronger pour qu'elle ſoit plus profonde.

Mais quand il eſt queſtion de la gravure en bois, c'eſt ajuſter le bois pour y graver enſuite les lointains & portées éclairées ; manière pratiquée pour la première fois en 1725 par M. Papillon, & perfectionnée depuis. Elle conſiſte, 1.° à *creuſer* avec la gouge ces endroits peu-à-peu, artiſtement & aſſez pour que les balles, en touchant la planche, n'y mettent point trop d'encre, & que le papier, poſé deſſus au moment de l'impreſſion, n'y atteignant que légèrement, ces parties ne viennent pas trop dures & trop noires, & ne ſoient pas d'une force égale à celles qui forment les grandes

ombres. 2.° A se servir de quelque grattoir à *creuser*, pour polir & unir ces fonds, afin de pouvoir dessiner dessus & les graver. On verra, dans l'article GRAVURE EN BOIS, la manière de faire proprement ce *creusage*. (*M.* PAPILLON, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

CREUX, (adj. pris substantivement.) C'est le nom que les sculpteurs & les mouleurs donnent à un moule pris sur un modèle, & qui doit servir à mouler en plâtre ou autrement une ou plusieurs figures semblables à ce modèle. Ce mot ne s'emploie que pour les moules en plâtre ; car on ne dit pas un *creux* de potée, mais un moule de potée.

CROISER, (v. act.) *Croiser* les tailles est la même chose que faire des *contre-tailles* ; c'est couper une suite de tailles par une suite d'autres tailles prises dans un sens différent. Les graveurs disent *croiser* les tailles & non *contre-tailler*.

CUIVRE, (subst. masc.) Métal dont sont faites les planches sur lesquelles on grave à l'eau-forte, au burin, en manière-noire, en couleurs, à la manière du lavis, à la manière pointillée. Nous dirons, à l'article GRAVURE, les qualités que doit avoir le *cuivre* pour être bon à cet usage. Il suffira de dire ici qu'on n'emploie que le *cuivre* rouge. On dit cependant que le cuivre jaune seroit préférable pour la gravure en manière-noire.



D

DÉCALQUER, (*v. act.*) Après avoir pris le calque d'un ouvrage peint ou dessiné, on le peut *décalquer* sur un papier ou sur une toile, pour faire une copie exacte de la peinture ou du dessin dont le calque a été levé, ou sur un cuivre vernis, pour s'assurer du trait & n'avoir pas l'embarras de lo chercher pendant l'opération de la gravure.

DÉCORATION. Nous ne prenons pas ici ce mot dans la signification très-étendue où il embrasse tout ce qui peut décorer une place publique, un édifice, un appartement. Tous les ouvrages des arts peuvent en ce sens être compris sous le mot de *décoration*. Mais nous resserrons ici ce mot dans la signification de *décoration* de théâtre, ou de fête publique. Et dans ce sens, relativement à la pratique, nous n'avons rien à ajouter à ce qu'on peut lire à l'article DÉTREMPE. C'est à la *détrempe* que se peignent les *décorations*. Celles de théâtre sont composées de feuilles & d'un rideau. Les feuilles forment les côtés; ce sont des toiles clouées sur des chassis; le rideau termine le fond, & n'est autre chose qu'un vaste tableau.

DÉCOUVRIR, (*v. act.*) Terme de gravure à l'eau-forte. Quand la planche est suffisamment mordue, on la *découvre*, c'est-à-dire qu'on la dépouille du vernis dont elle est enduite. Voyez l'article GRAVURE.

DÉGROSSIR, (*v. act.*) *Dégrossir* un marbre, c'est l'approcher, mais non pas encore de fort près, des formes du modèle composé par le sculpteur. On charge de cette première opération des ouvriers subalternes à qui l'on ne confieroit pas le soin délicat d'avancer l'ouvrage.

DESSIN, (*subst. masc.*) Ce mot, dans son acception la plus stricte, se borne à signifier les délinéamens ou les traits qui circonscrivent les formes des objets. Mais on l'applique par extension aux ouvrages qui joignent à l'expression du contour, celle des effets du clair-obscur, c'est-à-dire l'imitation de la lumière & de l'ombre. Un *dessin* très-fini est un tableau d'une seule couleur.

Dans ces sortes d'ouvrages, on suit plusieurs procédés. On *dessine* ou au crayon rouge qu'on nomme sanguine; ou à la pierre noire, ou à la plume, ou au pinceau avec différentes substances délayées dans l'eau.

Quelquefois on *dessine* au crayon rouge ou noir sur papier blanc, & quelquefois avec l'un de ces crayons sur papier de demi-teinte. Alors on se sert de crayon blanc pour exprimer les lumières, & on laisse travailler le papier pour rendre les demi-teintes. On mêlange aussi ces trois crayons, & c'est ce qu'on nomme *dessins* aux trois crayons. On y joint encore quelquefois des teintes avec du crayon de pastel, & les *dessins* alors se rapprochent de la peinture.

On *dessine* au pinceau avec de l'encre de la Chine ou du bistre sur papier blanc, ou avec l'une de ces substances, ou toutes deux, sur papier coloré, & l'on touche les lumières avec du blanc à l'eau. On fait aussi de ces *dessins* avec différentes couleurs qui ont peu de corps. La pratique de ces différentes manières s'acquiert par l'usage, auquel ne suppléeroient pas des préceptes écrits; la théorie de toutes ces manières est la même, elle s'acquiert par l'étude de la nature & par la réflexion. *Voyez* les articles CRAYON, AQUARELLE, LAVIS, PAPIER.

Cet article est pricipalement destiné à renvoyer aux différentes planches qui concernent le *dessin*. Feu M. Cochin en a dirigé l'exécution; il a enrichi cette collection de plusieurs *dessins* de sa main, & sur-tout de la vignette. Elle présente sous un même coup-d'œil les différentes classes par lesquelles on passe successivement pour parvenir à la parfaite imitation de la nature, qui est le but de l'art.

L'art du *dessin*, né de la sensation qu'ont éprouvé les hommes dans tous les temps à l'aspect du tableau de l'univers, est l'effet de l'hommage & du respect que nous rendons à la nature & à ses productions. Rien n'étoit si naturel à l'homme, que de chercher à retracer aux yeux de ses semblables une idée nette & ressemblante des objets qui l'avoient affecté, soit afin de perpétuer le souvenir des hommes qu'il regardoit ou comme ses bienfaiteurs, ou comme les bienfaiteurs de l'humanité; soit pour transmettre à la postérité ces événemens, ces scènes intéressantes, que les circonstances des temps & des lieux, les mœurs, la religion, le costume & la nature du climat varient de tant de manières différentes. Si l'on considère chaque objet en particulier, & combien d'objets concourent ensemble à former un tableau; quelles

difficultés n'a-t-on pas dû rencontrer? combien d'espèces différentes qui ont chacune des formes & des caractères distinctifs dans chaque *genre*! Il n'existe rien dans la nature qui ne puisse avoir inspiré aux hommes la noble émulation de dessiner. Elle fut leur premier maître, comme elle le sera toujours; la raison leur donna des principes, & l'expérience leur fit trouver des proportions & des rapports qui ont applani bien des difficultés. L'enfance de cet art a été aussi celle de la peinture, qui d'abord ne consista qu'en de simples traits informes & grossiers. La perfection du *dessin* amena celle de la peinture, de la sculpture & de la gravure, dont le principal objet est l'expression des formes, & par conséquent le *dessin* lui-même.

Tous les *genres* sont également honneur aux artistes qui s'y distinguent, quoique les uns soient susceptibles de beaucoup plus de difficultés que les autres. L'étude de la *figure* qui comprend généralement l'imitation de la forme & des mouvemens du corps humain, la représentation de nos actions & de nos vêtemens; l'étude des *animaux*, du *paysage*, des *plantes*, des *coquillages*, des *insectes*, &c. sont des genres particuliers; tous, variés par les formes & les caractères, sont également fondés sur les mêmes principes, quant à la manière de les exprimer, parce que la lumière agit sur tous les corps de la même manière, & avec la même *harmonie*. Chacun de ces genres se subdivise; par exemple, celui de la figure produit le *genre* de *l'histoire*, des *batailles*, du *portrait*, &c.

Le plus noble de tous ces *genres* est sans contredit celui qui se propose l'imitation du corps humain. Que l'on considère les rapports & l'analogie des parties du corps qui doivent concourir à exprimer, par exemple, les passions des hommes, leur caractère, leurs actions, leur état, leur âge, leur force, &c. on conviendra facilement que les difficultés des autres genres n'approchent pas de celles qu'il offre à chaque trait.

C'est donc par cette raison, toutes choses étant égales d'ailleurs, que nous nous sommes appliqués particulièrement à traiter de la figure; les principes de ce genre étant bien connus, il est aisé d'en faire l'application aux autres, puisqu'ils peuvent s'exécuter de la même manière & par les mêmes combinaisons.

L'*anatomie* & la *perspective* sont des sciences également nécessaires au genre dont nous parlons: l'anatomie pour connoître la charpente du corps humain, c'est-à-dire les os qui modifient la forme extérieure du corps en général, & celle de chaque membre en particulier; pour donner aux muscles leurs véritables positions, & pour les accuser convenablement à l'action qu'ils ont sur les membres, & aux mouvemens qu'ils leur impriment. La perspective, pour bien concevoir les plans *d'une figure* ou *d'un grouppe*, pour exprimer les raccourcis & la diminution des corps, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil du spectateur, & pour pouvoir mettre en même-temps de l'intelligence dans les *grouppes* de *lumière* & d'ombre par rapport aux plans qu'ils occupent. Les ouvrages des grands maîtres prouvent clairement qu'ils avoient fait une étude sérieuse de ces sciences, qu'ils regardoient comme la base fondamentale du *dessin*: en effet, lorsqu'on les possède, non-seulement on s'épargne beaucoup de temps & de peine, & l'on ne fait rien au hasard; mais tout ce que l'on dessine d'après nature, porte avec soi ce caractère de vérité & de précision qui frappe au premier coup-d'œil.

Pour parvenir à la pratique du *dessin*, nous avons représenté dans les premières planches de cet ouvrage, les instrumens dont on se sert, suivant les différentes manières dans lesquelles on veut traiter son *dessin*; comme le porte-crayon, l'estompe, le pinceau, la plume. Le compas, la règle, le chevalet, le pantographe, la chambre obscure, le mannequin sont regardés comme des moyens de faire plus commodément ou plus facilement les différens objets que l'on a à copier, lorsque l'objet qu'on se propose en copiant n'est pas d'étudier, mais de parvenir à la plus juste & la plus précise imitation du modèle ou de l'exemple.

Quoique nous joignions à chaque planche une explication qui en indique le sujet, & l'application que l'on en doit faire, nous croyons cependant nécessaire de dire quelque chose sur la manière de se conduire en dessinant d'après le *dessin*, d'après la *bosse* & d'après *nature*.

Dessin d'après l'exemple.

La planche VIII de ce recueil représente des ovales de têtes, vues de *face*, de *trois-quarts*, de *profil*, *levées*, *baissées*, *panchées*, &c. C'est par-là qu'un élève doit commencer: il doit s'exercer à les tracer au crayon jusqu'à ce qu'il en ait saisi les divisions, & les lignes sur lesquelles sont posés les yeux, le nez, la bouche & les oreilles; parce que c'est de ce principe bien conçu que l'on parvient à mettre une tête *ensemble*, dans quelque situation qu'elle soit. Il copiera ensuite toutes les parties de la tête prises séparément, c'est ce que représentent les planches IX & X.

Mengs vouloit qu'on fît dessiner d'abord aux élèves des figures de géométrie, sans règle ni compas. Lairesse conseille de leur donner d'abord pour modèles des ustensiles communs, tels que des chandeliers, des vases, &c. L'objet principal est de leur rendre l'œil juste en leur faisant tracer des lignes très-variées, & l'on

trouve cette variété dans celles que décrivent les différentes formes du corps humain. L'élève pourroit se rebuter, si on vouloit l'assujettir long-temps à ne dessiner que des figures de géométrie : il faut tâcher de lui procurer quelqu'amusement en même-temps qu'on lui propose une étude, & c'en est un pour lui de copier une tête dont on lui fait remarquer la beauté.

On le fera donc passer, plutôt qu'on ne le voudroit peut-être, aux têtes entières, pl. XI. Il fera usage des principes qu'il vient de copier, c'est-à-dire, par exemple, qu'il doit faire attention que les lignes sur lesquelles sont placés les yeux, le nez, la bouche & les oreilles, sont paralleles entr'elles, & que, quoique ces lignes ne soient point tracées sur l'original qu'il a devant lui, ce principe y est observé. D'après ces considérations, il commencera par tracer ou *esquisser* legérement le tout ensemble : en comparant les parties les unes avec les autres & avec les distances qui les séparent, il s'assurera si son *dessin* est conforme à l'original ; alors il donnera plus de fermeté à cet *ensemble*, c'est-à-dire qu'il s'assûrera davantage de ce qu'il vient d'esquisser ; puis il y ajoutera les ombres, en suivant exactement son original. Il établira d'abord les principales masses d'ombre, qu'il adoucira vers la lumière par des demi-teintes, en chargeant moins son *dessin* de crayon. Il comparera aussi les parties ombrées les unes aux autres, les demi-teintes aux reflets, & il réservera ses derniers coups de crayon pour les touches les plus fortes.

L'élève continuera à copier des *dessins* de têtes vues de différens côtés, jusqu'à ce qu'il soit assez familiarisé avec ces premiers principes, pour s'y confirmer passablement.

Il dessinera ensuite des piés & des mains, des bras & des jambes, pl. XII & XIII. Il s'appliquera sur-tout à mettre ensemble bien juste, & il ombrera comme nous venons de le dire.

Après cette étude réitérée, l'élève copiera des *académies* ou figures entières, pl. XV, XVI, XVII, XVIII & XIX ; mais auparavant il doit en connoître les proportions générales : c'est à cet usage que nous avons destiné la pl. XIV.

Il y verra les proportions des différentes parties d'une figure qui a huit têtes de hauteur. Dans les divisions qui y sont marquées, la lettre T signifie une tête, la lettre F une face, & la lettre N un nez.

En commençant son dessin, il s'attachera à saisir le tour ou le mouvement de la figure qui lui sert de modèle, en l'esquissant légèrement au crayon ; il observera sur ce modèle les parties qui se correspondent perpendiculairement & horisontalement, afin de les mettre chacune à leur place les unes à l'égard des autres. Aidé par les proportions qu'il connoît déja, il se conformera à celles du dessin qu'il copie, c'est-à-dire aux proportions réciproques de toutes les parties, à la figure entière.

Enfin lorsqu'il croira être sûr de toutes ces choses, il fortifiera les contours de sa figure en y donnant toutes les finesses de détail, le caractère & la légèreté de l'original ; il indiquera les formes extérieures & apparentes, occasionnées par la position intérieure des muscles ; il marquera les masses d'ombre & de lumière. C'est ce que l'on nomme mettre *ensemble* ou *au trait* une figure, comme on voit à la pl. XIV. Alors il finira son dessin, c'est-à-dire qu'il l'ombrera, comme nous avons dit ci-dessus, en observant la comparaison des ombres avec les demi-teintes & les réflets du dessin original.

Il doit commencer par établir légèrement toutes les masses d'ombre, afin de pouvoir les porter petit-à-petit au ton de celles de son exemple, en se réservant pour la fin de donner les forces & les touches les plus vigoureuses ; ménager les reflets, fortifier les endroits qui n'en reçoivent point, & bien faire attention aux demi-teintes qui lient les lumières aux ombres d'une manière insensible, & empêchent les ombres de trancher ; enfin suivre de point en point ce qu'il a sous les yeux ; car copier un dessin, c'est l'imiter de telle manière, que l'on puisse prendre la copie pour l'original. Il faut s'exercer à plusieurs reprises sur différens dessins de têtes, piés, mains, académies, figures de *femmes*, *enfans*, figures drapées ; *voyez* les planches depuis la onzième jusqu'à la vingt-huitième : on dessinera indifféremment, soit au crayon de sanguine ou de pierre noire sur du papier blanc, soit aux crayons noir & blanc sur du papier de demi-teinte, comme *gris*, *bleu*, ou couleur de *chair* tendre, que l'on fabrique exprès pour les dessinateurs.

Toutes ces manières de dessiner reviennent au même ; si, par exemple, on dessine sur du papier de demi-teinte, le ton du papier formera naturellement les demi-teintes, & l'on rehaussera les lumières avec le crayon blanc. Par conséquent on chargera moins son dessin de crayon de sanguine, ou de pierre noire pour former les ombres. Au lieu que, lorsque l'on dessine sur le papier blanc, comme les plus fortes lumières sont formées par le papier même, on est obligé de faire les demi-teintes avec le crayon de couleur, & on charge les ombres à proportion, suivant son original.

Cependant les peintres sur-tout feront bien de dessiner à l'estompe sur papier de demi-teinte, parce que cette manière approche davantage de la manœuvre de la peinture. D'ailleurs elle est plus expéditive : & le principal objet de l'élève est de se mettre dans la tête un grand nombre de formes & de mouvemens, & non de couvrir

le papier de hachures bien proprement établies, ou d'un *grené* bien agréable à l'œil.

Par l'étude que nous venons de prescrire, l'élève acquerra ce coup-d'œil juste, cette habitude & cette facilité à manier le crayon, que l'on nomme *pratique*, qui doivent être le principal objet du temps qu'il y emploiera, s'il veut faire quelque progrès dans l'art : par-là il sera en état de dessiner d'après la bosse, pour se préparer à dessiner d'après la nature.

Dessin d'après la bosse.

Dans cette étude l'attention devient encore plus nécessaire, & les difficultés qu'éprouve l'élève deviennent plus grandes. Il faut qu'il raisonne ce qu'il a fait, ce qu'il va faire & ce qu'il va voir, d'après ce qu'il a vu dans les dessins des maîtres qu'il vient de copier; il faut qu'il connoisse les os par leurs noms, par leurs formes & leurs articulations; qu'il connoisse les muscles qui les enveloppent, leur *origine*, leur *insertion*, leurs *fonctions* & leurs formes, afin de pouvoir y donner le caractère & la vraisemblance qui conviennent au mouvement d'une figure; c'est l'étude de l'*anatomie* qui doit le guider maintenant. Nous renvoyons à nos planches anatomiques, pl. I, II, III, IV, V, VI, VII; nous les croyons plus que suffisantes pour ce qui regarde le dessin, & nous n'avons pas jugé à-propos de les répéter ici, afin d'éviter un double emploi.

Il faut que l'élève étudie le squelette & le dessine de différens côtés; *voyez* pl. I, II, III. Il étudiera pareillement l'écorché, & le dessinera de tous les côtés; *voyez* pl. IV, V, VI, VII & VIII. Le fruit qui résultera de cette étude, le conduira à dessiner d'après la *bosse* & d'après nature avec discernement, & donner à ce qu'il fera un caractère vraisemblable.

Les figures antiques que nous possédons, telles que *l'Hercule Farnèse*, *l'Antinoüs*, *l'Apollon*, *la Vénus de Médicis*, *le Laocoon*, *le Torse*, (*voyez* pl. XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII & XXXVIII,) & tant d'autres offrent aux artistes les moyens de connoître les belles formes & l'élégance des proportions. Ces chef-d'œuvres de l'art sont précieux; leurs célèbres auteurs ont, en les formant, corrigé les défauts de la nature commune, & par le beau choix qu'elles offrent, on peut dire que chacune rassemble, relativement à ce qu'elle représente, tout le caractère, toute l'élégance & toutes les graces qu'il est presque impossible de trouver réunis dans un même sujet animé.

Avant que de les dessiner en entier, on en dessinera les parties séparément, comme têtes, piés & mains; on fera ensuite toute la figure; pour mettre *ensemble*, on s'y prendra comme nous l'avons dit des académies, & on ombrera en suivant exactement l'effet du modèle, & en comparant les masses d'ombre aux reflets & aux demi-teintes. Le but de cette étude est de préparer l'élève à dessiner d'après nature, & de lui faire connoître les belles proportions & les belles formes.

On dessine d'après la *bosse* au jour ou à la lampe, avec tel crayon, ou sur tel papier que l'on juge à-propos, ainsi que d'après nature.

L'élève, avant que dessiner d'après nature, étudiera aussi la perspective; *voyez* l'article PERSPECTIVE.

Dessin d'après nature.

C'est ici le lieu de faire la récapitulation des connoissances que l'élève a acquises, en étudiant la *perspective*, l'*anatomie*, l'*antique*, afin d'en faire une application raisonnable.

1.° Par rapport à la *perspective* : pour s'assurer des plans des figures en général, & sur-tout de celles où il se trouve des racourcis; *voyez* pl. XVII, XVIII & XIX. La moindre negligence sur cette article peut détruire toute la proportion, & rendre les mouvemens tout-à-fait impossibles. Pour saisir & faire passer à-propos un contour sur un autre, afin de chasser la partie qui fuit, intelligence sans laquelle l'*ensemble* sera faux, & avec l'effet le mieux entendu, les lumières & les ombres les mieux observées, une figure paroîtra toujours ridicule, & n'aura pas l'action que l'on se proposoit. Il en est de même pour les groupes de plusieurs figures. *Voyez* pl. XIX, où les plans sont indiqués par les lignes *A*, *B*, *C*, *D*. A l'égard du *fini* ou de l'*effet*, c'est la même science qui détermine en général le degré de force des ombres sur les premiers plans, & leur affoiblissement à mesure que les corps qui les produisent s'éloignent. Les *ombres portées* suivent ce même principe; il faut cependant y joindre la connoissance des effets de lumière que l'on nomme *clair-obscur*. Cette connoissance, à la vérité, peut être regardée comme une des branches de la perspective aërienne; mais sous cette dénomination, on la distingue de la perspective linéale.

2.° Par rapport à l'*anatomie* : pour ne rien faire de faux & de hasardé dans les articulations & dans les attachemens; pour sentir le vrai mouvement des muscles, les accuser où ils doivent être; pour exprimer davantage ceux qui sont en action, & donner à ceux qui obéissent au mouvement des autres, les inflexions qui font ce beau contraste que l'on remarque dans la nature.

3.° Par raport à l'*antique* : pour rectifier les formes quelquefois défectueuses de la nature, & se déterminer sur le choix de celles qu'il est plus important de saisir & de faire sentir; car

en étudiant la nature, il est nécessaire, en ne s'écartant point de la vérité, de s'accoutumer à y voir principalement ce qu'elle offre de grand & de noble, en y subordonnant toutes les petites parties. On doit donc s'habituer à faire ce choix par la comparaison de la nature aux belles productions des antiques, & aux ouvrages des grands maîtres.

Pour dessiner d'après nature, on pose à la volonté un homme nud, soit assis, de bout, couché, ou dans quelqu'autre attitude d'action & de vigueur, mais cependant naturelle. Ce *modèle* peut être éclairé par la lumière du jour, ou par celle d'une lampe ; ce dernier cas est représenté dans la vignette. *Voyez* pl. I. Le modèle est beau à dessiner de tous les côtés, mais on peut choisir celui qui intéresse davantage ; on dessine indifféremment sur le papier blanc ou de demi-teinte.

On doit, comme nous avons dit en parlant des académies, s'appliquer dès le premier instant à saisir le *tour* ou le *mouvement* de la figure par un trait léger, parce que le modèle peut se fatiguer & varier, sur-tout lorsqu'on cherche à se préparer à l'art de la composition, dont un des plus grands mérites est de bien rendre l'action & le mouvement. Mais lorsqu'on tend à se perfectionner dans celui de bien exécuter les détails, il est quelquefois avantageux d'attendre, pour arrêter son trait, que le modele se soit présenté en quelque manière, & ait pris la position qui lui est plus commode, & qu'on est sûr qu'il reprendra toujours naturellement, malgré les avis de ceux qui ont pris le premier moment de l'action. Il en résulte qu'on a beaucoup de facilité à étudier les parties qui se représentent toujours sous le même aspect. Le sentiment qu'on ose avancer ici, pourra d'abord paroître contraire aux leçons que donnent ordinairement les bons maîtres, mais il est fondé sur l'expérience. On prendra les mêmes précautions que nous avons indiquées, pour mettre toutes les parties bien à leurs places & sur leurs plans, & on achevera de *mettre la figure ensemble*, en observant les proportions générales, *voyez* pl. XIV, & en indiquant les muscles apparens par des contours & des coups de crayon plus assurés. On doit apporter beaucoup d'attention à ne point mettre d'égalité dans les formes, parce que la nature n'en a pas, c'est-à-dire qu'une forme est toujours balancée par une autre plus grande ou plus petite qui la fait valoir, de manière que les contours extérieurs ne se rencontrent jamais vis-à-vis les uns des autres, comme ceux d'un balustre ; mais au contraire, ils semblent éviter cette rencontre, & s'enveloppent mutuellement. Il ne faut que considérer la nature pour s'en convaincre. *Voyez* aussi pl. XV, XVI, XVII, XVIII, XIX & XX.

Pour ombrer sa figure, il faut commencer par établir ses principales masses d'ombres en leur donnant à-peu-près la moitié du ton qu'elles doivent avoir, afin de pouvoir réserver les reflets de lumière que le modèle reçoit des corps étrangers qui l'environnent. Si l'on considere en général tout le côté éclairé du modèle, l'on n'appercevra qu'une seule masse de lumière, dans laquelle sont des détails occasionnés par le plus ou le moins de relief qu'ont les muscles, mais qui ne l'interrompent pas ; ainsi il faut que tous ces détails, toutes ces parties lumineuses soient liées ensemble, de manière qu'elles ne fassent qu'un tout, en réservant seulement à celles qui sont les plus saillantes, & qui reçoivent la lumière la plus large, les plus grands clairs.

En examinant la nature, on s'appercevra que la lumière a cette propriété de rendre sensible tous les objets de détails qui sont dans sa masse générale, & qu'au contraire les masses d'ombres éteignent & confondent ensemble ces mêmes détails, à moins qu'ils ne soient reflétés par d'autres objets éclairés ; d'où il s'ensuit que les ombres les plus sourdes & les plus vigoureuses ne sont pas toujours sur les premiers plans, mais sur ceux où il est impossible qu'il soit apporté aucun reflet ; ou bien qui sont trop éloignés pour que cette lumière du reflet puisse parvenir assez à nos yeux, & les affecter assez fortement pour y produire quelque sensation ; généralement les principaux groupes de lumière sont toujours soutenus par les ombres portées les plus vigoureuses. On pourra faire ces observations sur plusieurs figures groupées ensemble. *Voyez* Pl. XIX.

Enfin on achevera sa figure en donnant aux ombres toute la force que l'on verra dans le modèle, en observant de les adoucir du côté des lumières par des demi-teintes, afin qu'elles ne tranchent pas. On fortifiera davantage les ombres dans les endroits qui ne reçoivent point de reflets ; il faut ménager les contours du côté de la lumière, & donner plus de fermeté à ceux qui en sont privés ; il faut faire la comparaison de toutes les parties les unes avec les autres, afin de placer les lumières & les touches les plus vigoureuses à propos, & de faire sentir celles qui avancent ou qui fuient : par ce moyen, on parviendra à donner à son dessin toute l'harmonie & l'effet de la nature. Il faut s'appliquer particulièrement à finir avec soin la tête, les mains & les piés ; ces parties bien dessinées donnent beaucoup de grace à une figure, & font juger ordinairement de la capacité du dessinateur.

On doit prendre garde que ce que l'on sait de l'anatomie, n'entraine à faire trop sentir les muscles ; c'est un défaut dans lequel tombent la plupart des jeunes gens, qui croient par-là

donner un caractère plus mâle & plus vigoureux à leurs figures : mais ils se trompent, ils prouvent tout au plus qu'ils savent l'anatomie ; quand on veut exprimer la force & la vigueur, il faut choisir un modèle plus robuste, plus nerveux, & le dessiner tel qu'il est : alors on trouvera bien de la différence entre un dessin fait d'après nature, & celui que l'on auroit, pour ainsi dire, écorché d'imagination. Ce vice est d'autant plus dangereux pour ceux qui se livrent à cette maniere, qu'il leur est presque impossibe par la suite de s'assujettir à rendre fidelement les graces & la simplicité de la nature ; ainsi on doit donc s'habituer de bonne heure à dessiner les objets tels qu'on les voit, en ne se servant des lumières que l'on a acquises que pour en juger sainement.

On se servira des mêmes principes pour dessiner d'après nature les femmes, les enfans, en observant que les muscles sont moins apparens, ce qui rend les contours très-coulans ; & que les proportions en sont différentes. *Voyez* Pl. XIX, XX, XXI, XXII & XXXV, & leurs explications.

Lorsque l'on veut caractériser l'*enfance*, l'*adolescence*, la *vieillesse*, il faut aussi en faire des études d'après nature, & faire un bon choix des modèles dont on se servira. *Voyez* Pl. XXI & XXII.

L'expression des passions est une étude qui demande beaucoup d'application, & que l'on ne doit point négliger, parce que les moindres compositions ont un objet qui entraine nécessairement le dessinateur à donner aux têtes de ses figures le caractère qui leur convient relativement à son sujet ; mais comment pouvoir dessiner d'après nature les mouvemens de l'ame ? comment pouvoir saisir d'après une scène composée de plusieurs personnes (en supposant que le dessinateur y fût appellé) toutes ces sensations qui les affectent chacune différemment, suivant l'intérêt particulier qu'elles prennent au spectacle qui leur est commun, ou de *haine*, ou de *colère*, ou de *désespoir*, ou d'*étonnement*, ou d'*horreur* ? Quand on se proposeroit de ne saisir qu'une de ces expressions, la tentative deviendroit presqu'impossible, parce qu'elles ne sont toutes produites que par les circonstances d'un moment, que l'instant d'après décompose & détruit, c'est-à-dire, que tel homme passera d'un moment à l'autre de la haine à la pitié, de l'étonnement à l'admiration, de la joie à la douleur ; ou que la même passion subsistant, elle se fortifiera ou s'affoiblira, & que le même personnage prendra, pour un œil attentif, une infinité de physionomies successives. Voilà des difficultés insurmontables pour le dessinateur qui se proposeroit d'attraper à la pointe de son crayon des phénomènes aussi fugitifs ; il n'en est pas moins important pour lui d'être témoin des différentes scènes de la vie. Les images le frappent, elles se gravent dans son esprit, & les fantômes de son imagination se réveillent au besoin, se représentent devant lui, & deviennent des modèles d'après lesquels il compose.

Mais pour tirer un parti sûr & facile des richesses de son imagination, il faut auparavant avoir étudié dans les tableaux, les statues & les dessins des maîtres, qui les ont le mieux rendus, les signes qu'ils ont trouvés convenables pour exprimer, dans une tête, telle ou telle passion. Le dessinateur consultera aussi sa raison & son cœur, & ne fera rien que ce qu'il sentira bien. Le célèbre le Brun qui avoit étudié cette partie, nous a laissé des modèles que l'on peut consulter. *Voyez* les Pl. XXIV, XXV & XXVI.

C'est un objet important dans une figure que les *draperies* en soient jettées naturellement, & que la cadence des plis se ressente de la nature des étoffes ; on doit donc, autant qu'il est possible, les dessiner d'après nature & sur un modele vivant. Cependant comme le modèle est sujet à varier, & que les moindres mouvemens peuvent déranger, sinon la masse générale de la draperie, du moins la quantité des plis, & leur donner à chaque instant des formes différentes ; il arrive de-là que le dessinateur est obligé de passer légèrement sur quantité de petits details importans, pour ne s'attacher qu'au jeu du tout ensemble & à l'effet général, & suppléer au reste en travaillant d'imagination. Cet inconvénient est très-grand, & apporte souvent de grands défauts de vérité dans un dessin ; car il est essentiel, comme nous venons de le dire, que la forme des plis, leurs ombres & leurs reflets caractérisent la nature & l'espèce de l'étoffe, c'est-à-dire, si c'est du linge, du drap, du satin, *&c.* Or, comment rendre ce qui appartient à toutes ces espèces, si les formes des plis, les lumières, les ombres & les reflets s'évanouissent à chaque instant, & ne paroissent jamais dans leur premier état, sur-tout lorsque les étoffes sont légères & cassantes ?

Voici un moyen dont on se sert pour étudier plus commodément, & qui est d'un grand secours sur-tout pour les commençans. On jette une draperie quelconque sur une figure inanimée, mais de proportion naturelle, que l'on nomme *mannequin*. *Voyez* Pl. VI & VII. On pose cette figure dans l'attitude qu'on a choisie : alors on en dessine la draperie telle qu'on la voit ; on peut l'imiter dans ses plis, ses ombres, ses lumières & ses reflets, par la comparaison que l'on en fait. Il faut réitérer cette étude sur des étoffes différentes, afin de s'habituer à les traiter différemment. Les formes des draperies se soutiennent davantage dans certaines étoffes,

stoffes, & se rompent & se brisent plus ou moins dans d'autres.

On observera aussi que les têtes des plis sont plus ou moins pincées, & les reflets plus ou moins clairs; c'est à toutes ces choses que l'on connoît que les draperies ont été dessinées d'après nature.

Il ne faut pas ignorer la manière de draper des anciens, & on la connoîtra en dessinant leurs figures drapées; c'est un style particulier qui a de très-grandes beautés, & où l'on trouve les principes les plus certains de l'art de draper. On en pourra faire l'application en différentes occasions. *Voyez* Pl. XXVIII & XXIX.

Après une longue & pénible étude d'après des dessins, la bosse & la nature, si l'on a du génie, on passera à la composition.

Lorsque l'on compose un sujet, on jette sa première pensée sur le papier au crayon ou à la plume, afin de distribuer ses groupes de figures sur des plans qui puissent produire un effet avantageux, par de belles masses de lumières & d'ombres; ce dessin se nomme *croquis*. C'est en conséquence de cette distribution que l'on connoît toutes les études de figures & de draperies à faire, pour que le dessin soit correct & fini. *Voyez* Pl. XXX & XXXI.

A l'égard du paysage, on pourra en dessiner d'après nature, en suivant la règle générale que nous avons établie ci-dessus, pour la perspective des plans, l'exactitude dans les formes, & l'harmonie de l'effet. C'est une pratique que l'on acquiert plus facilement, quand on sait bien dessiner une figure. *Voyez* Pl. XXXII; il en est de même des *ruines*, des *marines*, &c.

On se sert quelquefois pour dessiner des paysages, des ruines ou des vues perspectives, de la *chambre obscure*; cet instrument a cet avantage, qu'il représente les objets tels qu'ils sont dans la nature, de manière que ceux même qui ne savent pas dessiner, peuvent facilement représenter tout ce qu'ils veulent très-correctement; mais lorsque l'on possède le dessin, on ne doit point abuser de la facilité que cet instrument procure, en ce qu'il refroidiroit le goût, & que cette habitude arrêteroit insensiblement les progrès de l'art. *Voyez* Pl. IV & V.

Pour dessiner les animaux, il en faut connoître l'anatomie; on consultera les dessins des meilleurs maîtres, & ensuite on étudiera la nature. Si l'on se propose quelque supériorité dans un genre, quel qu'il soit, on ne doit rien faire que d'après elle; elle seule peut conduire à une imitation vraie qui est le but de l'art. Tout ce qui est fait de pratique, n'en impose qu'un moment, & quelque agrément séducteur qu'il puisse présenter sans la vérité, il ne peut satisfaire le vrai connoisseur.

Enfin l'art consiste à voir la nature telle qu'elle est, & à sentir ses beautés; lorsqu'on les sent, on peut les rendre, & l'on possède ce qu'on appelle la bonne *manière*, expression qui suppose toujours la plus rigoureuse imitation; mais ce n'est que par le zele le plus ardent, l'étude la plus laborieuse, & l'expérience la plus consommée que l'on parvient à ce but. La récompense est entre les mains de l'artiste; il cultive son propre héritage, il arrose ses propres lauriers; & les fleurs & les fruits qui naîtront de son travail, le conduiront au temple de l'immortalité, que l'envie elle-même sera forcée de lui ouvrir.

Nous croyons devoir conseiller aux commençans de ne point dessiner d'après l'*estampe*, à moins qu'ils ne puissent faire autrement, ou qu'ils ne veuillent apprendre à dessiner à la plume, parce que la *gravure* n'est point du tout propre à enseigner la vraie manière de dessiner au crayon: au contraire, elle donnera à ceux qui s'y appliqueront trop long-temps, un goût sec, manieré, & servile dans l'arrangement des hachures. Si l'on s'en sert, il faut être assez avancé pour ne prendre que l'esprit du dessin & de l'effet, sans se proposer de rendre coup pour coup tous les traits.

PLANCHE I.

Vue d'une école de dessin, son plan & son profil.

La vignette de M. Cochin représente à gauche de celui qui regarde & sur le premier plan, de jeunes élèves qui copient des dessins. Ces dessins sont attachés à une sorte de croix qu'on appelle *porte-original*. La branche de cette croix, au moyen de chevilles & de trous percés à des hauteurs différentes, peut s'élever & se baisser au gré de ceux qui en font usage. Sur le second plan est un autre groupe d'élèves qui dessinent d'après la bosse; le modèle qu'ils copient est posé sur une *selle*, & est éclairé par la lampe que l'on voit suspendue au-dessus. A droite & sur le plan le plus éloigné, sont des élèves qui dessinent d'après nature; le modèle est au milieu d'eux & élevé sur une table que l'on a représentée dans le bas de la Planche, *fig.* 1. Un de ses genoux est appuyé sur une caisse, afin de contraster le mouvement de cette attitude. Les écoles académiques doivent être munies de caisses de proportions différentes dont on se sert au besoin pour servir d'appui au modèle, suivant les différentes poses auxquelles on l'assujettit. Le plancher doit aussi avoir un fort anneau pour recevoir une corde dont le modèle est obligé de se saisir dans certaines poses, & sans laquelle il ne pourroit les tenir. On voit un des élèves occupé à prendre les à-plombs de la figure en présentant vis-à-vis d'elle son porte-crayon

perpendiculairement ; ce modèle est éclairé par un lampadaire placé devant & au-dessus de lui, dont le volume de lumière est suffisant à tous ceux qui dessinent. Tout le côté du modèle qui n'est point éclairé se nomme *côté de reflet* ; ceux qui commencent ne doivent point choisir cette place, parce qu'elle suppose de l'art & de l'expérience ; mais lorsque l'on est un peu avancé, on en tire un très-grand profit. Ces sortes de figures doivent être dessinées de fort peu de crayon ; c'est-à dire, que les ombres doivent être tendres, les reflets bien ménagés & soutenus par des touches frappées à propos. Sur le premier plan, à droite, est un élève qui modèle d'après l'antique. On peut regarder cette étude comme une manière de dessiner propre aux Sculpteurs ; elle s'exécute à la main & à l'ébauchoir sur de la terre molle.

Bas de la Planche.

Fig. 1. 1, 2, 3, 4, Plan de la *salle* ou *école* pour dessiner d'après nature.

A, la table sur laquelle se pose le modèle.

b, baquet plein d'eau pour recevoir les égouttures de la lampe suspendue au-dessus.

c, *c*, *c*, *c*, *c*, &c. bancs ou gradins sur lesquels se placent les dessinateurs.

CCC, banc dit *des sculpteurs*, c'est celui qu'ils occupent pour modeler d'après nature ; mais, à leur défaut, les dessinateurs s'en emparent.

d d d d, marche-pieds des bancs.

e e, intervalle d'un banc à un autre.

a, banc pour ceux qui dessinent dans le *reflet*.

g g g g, passages.

h, poêle.

i i, croisées que l'on bouche pendant le temps où l'on dessine d'après nature au jour, afin de ne recevoir qu'une seule & même lumière de la croisée *k*, dont l'ouverture a huit pieds.

l l l, portes.

m, vestibule.

n, cabinet.

o o, salle propre à d'autres exercices.

2. Profil des bancs.

A, la table.

a, son pied ou socle sur lequel elle peut tourner en tous sens, afin de pouvoir, lorsque le modèle est posé, l'éclairer le plus avantageusement.

c c, les bancs.

C, banc des sculpteurs.

d d d d, marchepieds des bancs.

PLANCHE II.

Fig. 1. Porte-crayon.

a, le crayon.

2. Crayon.

3. Estompe, c'est un morceau de chamois roulé fort serré, lié avec du fil, & taillé en pointe émoussée vers les extrêmités. On s'en sert pour fondre & unir ensemble tous les coups de crayons dont on a préparé les masses d'ombres & les demi-teintes d'une figure, en frottant légérement, comme avec un pinceau, une des extrêmités sur toutes les hachures, & on rehausse les plus fortes ombres par des coups de crayons hardis & des touches franches ; cette manière de dessiner est expéditive & imite très-bien la douceur de la chair.

4. Plume à dessiner.

5. Canif à tailler le crayon.

6. Compas. On doit observer de ne point s'en servir pour dessiner des têtes ou des figures, mais seulement pour s'assurer des lignes perpendiculaires ou paralleles qui se rencontrent dans les sujets où il entre de l'architecture. Cette interdiction de l'usage du compas n'est que pour les élèves qui doivent rendre à acquérir la justesse du coup-d'œil, indépendamment de tous les instrumens : mais d'ailleurs l'usage du compas, des quarreaux, des à-plombs, &c. est permis aux artistes dans les occasions où ils ne doivent négliger aucun moyen de parvenir à la plus parfaite précision.

Les figures suivantes sont nécessaires pour dessiner au lavis.

7. Pinceau.

8. Pinceaux entés en *a*, sur un morceau de bois ou d'ivoire.

9. Pot à l'eau.

10. Pain d'encre de la Chine.

11. Coquille pour délayer l'encre, le bistre, ou les couleurs qui s'employent au lavis.

12 Regle pour tracer les objets dont les surfaces sont des lignes droites.

13. Chevalet ou *porte-original*. (*Voyez* l'article *Chevalet*.)

a. le pied.

b b, la tige percée de trous dans sa partie supérieure.

c c, les bras.

d, vis qui fixe les bras à la hauteur la plus commode dans les trous de la tige.

e, ficelle pour suspendre le dessin.

f f, fiches qui attachent le dessin à la ficelle.

14. Selle à l'usage de ceux qui dessinent d'après la bosse.

1. Plateau mobile sur lui-même, sur lequel on place le modèle.

2. Chapiteau de la selle, percé, au milieu, d'un trou dans lequel passe la tige du plateau.

3. Tige qui fait tourner le plateau sur lui-

même; elle est percée de trous dans sa partie inférieure.

4. Cheville qui sert à élever la tige & le plateau, en la fixant dans des trous différens.

5. Tablette percée pour recevoir la tige, & qui sert de point d'appui à la cheville.

15. Porte-feuille sur lequel on dessine, en le posant sur ses genoux, comme on voit dans la vignette, *Planche I.*

16. *a b c d*, chassis de réduction; ce chassis est un parallelograme rectangle divisé à volonté en un nombre de carreaux égaux, formés par des fils ou des soies très-fines, qui sont attachés aux points de division marqués sur les quatre tringles ou côtés *a b*, *b d*, *d c*, *c a*. On se sert de cet instrument pour réduire un dessin ou un tableau sur lequel on ne veut point tracer de lignes.

17. *i l m n*, Dessin réduit dans une grandeur donnée *o p q r*; pour le faire, on divise cette grandeur par des lignes au crayon, en autant de carreaux que le dessin *e f g h* en occupe, étant posé sous le chassis, *fig.* 16. alors on trace exactement dans chacun de ces carreaux, correspondans à ceux de l'original, les mêmes parties qui sont comprises sous ceux du chassis. Cette manière de réduire se nomme *graticuler*.

PLANCHE III.

Description & usage du Pantographe, nommé communément Singe, *considérablement changé & perfectionné par Canivet, Ingénieur du Roi & de MM. de l'Académie royale des Sciences pour les instrumens de Mathématiques.*

Cet instrument est composé de quatre regles de bois d'ébène ou de cormier : il y en a deux grandes & deux petites. Les deux grandes A B, A C sont jointes ensemble à l'une de leurs extrêmités par une tige qui les traverse, portant un écrou par-dessus avec lequel on leur donne plus ou moins de liberté : le bas de cette tige est coudé, & porte une roulette *a*, que l'on voit *fig.* 1, qui pose sur la table & se prête à tous les mouvemens. Les deux autres regles L M, M N sont attachées vers le milieu de chacune des grandes, & elles sont jointes ensemble par l'autre bout; ensorte que ces quatre regles forment toujours un parallelograme, en quelque façon que l'on fasse mouvoir l'instrument.

Les deux grandes regles, & une des petites, portent chacune une boîte qui se place & s'arrête à tel endroit que l'on veut desdites regles, par le moyen d'une vis placée au-dessous. Ces boîtes sont chacune percées d'un trou cylindrique sur le côté, dans lequel se placent alternativement trois choses; savoir, une pointe à calquer, *fig.* 7, un canon, *fig.* 8, dans lequel se loge un porte-crayon qui se hausse ou se baisse de lui-même, suivant l'inégalité du plan sur lequel on travaille, & enfin, un support, *fig.* 5, qui se visse dans la table, & dont le haut est en cylindre pour entrer dans une des boîtes; c'est ce support qui sert de point fixe, & autour duquel l'instrument tourne quand on dessine. Il y a deux roulettes ambulantes qui servent à soutenir les regles, & à en faciliter le mouvement. Sur les regles, sont des divisions marquées par des chiffres, qui indiquent les endroits où il faut placer le biseau des boîtes, suivant la réduction que l'on se propose.

Cet instrument est très-utile pour copier promptement, avec facilité & exactitude, toutes sortes de dessins, soit figures, ornemens, plans, cartes géographiques, & autres choses semblables, pour réduire du grand au petit, ou du petit au grand.

Pour s'en servir, on attache le singe sur une table, par le moyen de son support qui se visse dans la table. Si l'on souhaite copier un dessin, ensorte que la copie soit de même grandeur que l'original, on fera entrer le support dans la boîte D, dont on fera convenir le biseau sur la ligne marquée ½ près de M. Le crayon sera mis à la boîte E, dont le biseau sera placé sur la ligne marquée B de sa regle; la boîte F avec la pointe à calquer sera mise sur la ligne marquée C de la regle. En mettant un papier blanc sous le crayon, & l'original sous la boîte F, si on promene la pointe sur tous les principaux traits de cet original, sans qu'elle le touche, pour éviter de la gâter, le crayon formera la même chose, & de même grandeur sur le papier qui sera posé dessous. Si l'on vouloit que le dessin que l'on se propose de copier, fût réduit à la moitié; sans changer la position des boîtes, on placera le support à la boîte E, & le crayon à la boîte D; & en faisant comme ci-dessus, la copie sera de moitié plus petite que l'original.

Si on veut que la copie soit 3, 4, 5, 6, 7 & 8 fois plus petite que l'original, c'est-à-dire, que la copie soit à l'original comme 1 à 3, à 4, à 5, *&c.* jusqu'à 8, on mettra la boîte F avec sa pointe sur la ligne marquée C de sa regle, & l'on fera convenir la boîte E & son support sur la ligne de la diminution que l'on se propose. Si l'on veut, par exemple, que la copie soit des deux tiers plus petite que l'original, ou, ce qui est la même chose, si l'original ayant 12 pouces de haut, on veut que la copie en ait 4, on fera convenir la boîte E avec son support, sur la ligne marquée 3 du côté de B, & la boîte D avec son crayon sur la ligne marquée 3 du côté de M;

alors la copie sera des deux tiers plus petite que l'original. On fera la même chose pour réduire jusqu'au huitiéme, en observant de faire convenir le biseau des deux boîtes D, E, aux lignes marquées par les chiffres qui désignent la réduction, la boîte F avec sa pointe restant toujours sur la ligne C.

Si on vouloit que la copie fût plus grande que l'original, par exemple, d'un huitieme; c'est-à-dire, si l'original ayant 8 pouces de haut, on vouloit que la copie en eût 9, il faudroit placer le support à la boîte D, & mettre le crayon à la boîte F, qui sera placée sur la ligne marquée C, & les boîtes E & D seront mises chacune sur la fraction que l'on se propose: par exemple, si c'est d'un huitiéme, la boîte E avec sa pointe, sera mise sur la ligne marquée $\frac{1}{8}$, & la boîte D sera mise aussi, avec le support, sur la ligne marquée $\frac{1}{8}$, & alors la copie sera d'un huitieme plus grande que l'original. On fera la même chose pour les autres réductions, suivant les lignes marquées par leurs fractions, la boîte F restant toujours sur la ligne C.

On voit, par ce qui vient d'être dit dans l'exemple précédent, que si l'on vouloit que la copie fût plus petite que l'original, on n'auroit, suivant l'observation faite en parlant de la réduction à moitié, qu'à transposer le crayon & la pointe, mettant l'un à la place de l'autre, sans toucher aux boîtes, & qu'alors la copie sera plus petite, suivant la fraction où les deux boîtes auront été posées.

La *figure* 2 représente le singe, vû géométralement avec toutes ses divisions. La *figure* 1 représente le même singe, vû sur une table en perspective, dans la position où il doit être pour s'en servir. Les boîtes E F & D sont placées pour réduire l'original environ au tiers de sa grandeur, ou comme un est à trois; ce qui est la même chose, comme la figure le fait voir. Le support I, qui se visse dans la table, est posé à la boîte E; ce support est fixe, mais on peut lui en substituer un mobile qu'on décrira dans la suite.

La *figure* 7 est le calquoir qui se loge dans la petite virole qui est au-dessous. Cette virole porte une petite queue, qui sert à fixer le calquoir quand on le place à l'une des boîtes, en faisant passer cette queue sous le ressort qui est au-dessus de la boîte. La vis qui entre dans la virole sert pour arrêter le calquoir à la hauteur que l'on veut.

La *figure* 8 montre en *d* le canon du porte-crayon, qui est aussi garni de sa petite queue. La *figure c* est le crayon qui doit entrer dans le canon *d*: il est garni d'un petit cordonnet de soie, qui sert à lever le crayon pour l'empêcher de toucher le papier, lorsqu'il est nécessaire de passer d'un endroit à l'autre, & afin que ce fil soit toujours sous la main. Si, par exemple, on pose le crayon à la boîte E, on fera passer le cordonnet dans le trou d'un petit piton tournant, qui est au-dessus de la jonction A des deux grandes régles, comme on le voit, *fig.* 1: de-là, le cordonnet va passer dans un trou qui est au haut du calquoir, & ensuite dans une petite fente qui est au bout de la régle. Mais si l'on plaçoit le porte-crayon à la boîte D, ainsi qu'il est représenté dans la figure, on feroit passer d'abord le cordonnet dans le petit trou qui est au-dessus de l'écrou L, qui joint la régle L M à la régle A B, & de-là à la jonction A des deux grandes régles, d'où on le conduit, comme ci-dessus, dans la fente qui est à l'extrémité de la régle qui porte le calquoir.

Le cordonnet est représenté dans la *figure* 1, qui montre que sa longueur demeure toujours la même dans les différentes dispositions des boîtes, parce qu'il suit toujours la direction des régles.

Le godet *a* qui est au-dessus du porte-crayon *b*, se visse dans sa partie supérieure: il sert à rendre le porte-crayon plus pesant, & à le faire appuyer davantage sur le papier lorsqu'il en est besoin, & cela en le remplissant de quelque poids, comme seroient de petites balles de plomb.

La roulette, *fig.* 3, qui a double chape *x* & *y*, se place à la régle A B par sa chape inférieure *x*, quand on pose le porte-crayon à la boîte E: si on le pose à la boîte D, on place la roulette à la régle M N par sa chape supérieure *y*, *z*, fourchette de la roulette. *&*, la roulette.

Fig. 4. Une des deux boîtes E F, avec les développemens. *a*, la boîte F vûe par-dessus, du côté du ressort qui comprime la queue du canon du porte-crayon ou celle de la virole de la pointe à calquer. *b*, grand ressort de laiton qui se place dans la boîte au-dessous des régles. *c*, ressort latéral qui se place dans la boîte du côté opposé aux trous qui reçoivent le calquoir & le support. *d*, la même boîte vûe par-dessous.

La *fig.* 5. est le support fixe.

La *fig.* 6. est le support ambulant; c'est une plaque de plomb assez pesante, pour qu'elle ne puisse être dérangée par le mouvement de l'instrument. Dans son milieu est vissée une tige semblable à la tige I du support fixe. Au-dessus est une petite rondelle qui sert également pour les deux supports; elle s'enfile à la tige, quand on place le support à la boîte D; mais on ôte cette rondelle, quand on place le support à la boîte E, parce que celle-ci est moins éloignée du plan de la table.

Avec ce support ambulant, on peut copier un tableau ou dessin, de quelque grandeur qu'il soit; car après avoir arrêté le tableau sur une table, ou sur un plan quelconque, on posera le support ambulant de façon que l'on puisse copier une partie du tableau; & quand on aura copié de ce tableau ce que l'instrument en pourra embrasser,

on avancera le support vers le tableau : mais auparavant on y marquera trois points & autant sur la copie, qui serviront de repaires pour retrouver la position du support & de la copie, par rapport à ce qui a déja été fait sur le tableau. Quand on aura trouvé la correspondance de trois points, on arrêtera la copie dans cette situation avec un peu de cire molle, & on continuera de copier tout ce que le singe en pourra encore embrasser. On fera toujours la même opération, jusqu'à ce que le tableau soit entiérement copié.

On voit par-là l'utilité de ce support, ou point d'appui mobile; puisque si l'original est bien grand, quand ce viendra à la fin, la copie & le point d'appui, ou support, se trouveront sur le tableau, ce qui n'est point un inconvénient, puisqu'ils ne l'endommageront pas. On évite encore, par le moyen de ce support ambulant, la longueur des branches du singe, qui n'ont que deux pieds & demi ou environ. Une plus grande longueur les rendroit moins justes, parce qu'alors il feroit impossible d'éviter la flexibilité des régles.

Nota. Comme il arrive souvent que la grandeur de la copie que l'on veut faire, n'est pas une partie aliquote de l'original, & qu'en ce cas les divisions marquées sur les régles, deviennent inutiles ; il faut alors chercher un moyen de s'en passer, & de placer le crayon, la pointe & le support dans une position qui donne le rapport que l'on demande entre l'original & la copie.

Il faut observer d'abord que le principe fondamental duquel dépend toute la justesse de l'opération du singe, est que les trois trous des boites E, D, F qui reçoivent le support, le crayon & le calquoir ou la pointe, soient toujours en ligne droite : lorsqu'ils y seront, la copie représentera toujours fidélement l'original. Voici par quelle pratique on s'assurera que ces trois points sont dans une même ligne droite.

On ploiera un fil en double, en entourant la tige du support. On conduira ces deux mêmes fils au porte-crayon, & de-là au calquoir, mais de façon que la tige du crayon & celle du calquoir passent entre les deux fils. On arrêtera les deux fils, en les tenant fixes avec la main, à la tige du calquoir; & alors si les trois points ne sont pas en ligne droite, ce sera la piéce qui sera à la boite D, qui fera faire coude à ce fil. Il faudra donc faire couler cette boite de côté ou d'autre, jusqu'à ce que ces fils soient exactement droits & paralleles.

En observant ce principe pour la position des trois boites qui portent le support, le porte-crayon & le calquoir; si, par exemple, on donnoit un tableau ou dessin quelconque à réduire sur une grandeur, & que cette grandeur ne fût ni le tiers, ni le quart, ni le cinquiéme, *&c.* de l'original, voici comme on opérera.

On examinera d'abord si cette grandeur donnée est plus petite ou plus grande que la moitié de l'original.

Si elle est plus petite ; dans ce cas on placera toujours le support à la boite E, le crayon à la boite D, & le calquoir restera toujours à la boite F ; & on fera convenir le support, le porte-crayon & le calquoir en ligne droite, suivant la méthode expliquée ci-dessus. après quoi on fera promener la pointe à calquer sur toute la longueur ou largeur de l'original, & cela en ligne droite; & on examinera si le chemin parcouru par le porte-crayon, s'accorde avec la grandeur donnée.

Si cela n'est pas, & que cette grandeur parcourue par le crayon, soit plus petite que la grandeur donnée ; en ce cas, on approchera la boite E vers la ligne B de la régle, & la boite D vers le point M de sa régle.

Si, au contraire, cette grandeur parcourue par le crayon, est plus grande que la grandeur donnée, on approchera les deux boites E & D vers la jonction L des régles A B, L M ; &, en tâtonnant, on parviendra à trouver la grandeur donnée.

On voit que par cette méthode, on peut copier un dessin, sur quelque grandeur que l'on voudra, sans avoir égard aux divisions qui sont sur les régles.

Si la grandeur donnée est plus grande que la moitié de l'original, pour lors on placera toujours le support à la boite D, & le crayon à la boite E.

Si le tableau que l'on veut réduire est trop grand, & que l'instrument ne puisse l'embrasser, on peut prendre le tiers, le quart, *&c.* de cet original, en prenant aussi le tiers, le quart, *&c.* de la grandeur donnée ; & faisant comme ci-dessus, on parviendra à une opération exacte pour la réduction.

PLANCHE IV.

Des chambres obscures.

La vignette représente une terrasse sur laquelle deux chambres obscures sont placées : on voit dans le lointain un paysage qui n'est point celui qui se peint dans les chambres obscures ; mais au contraire c'est le côté diamétralement opposé, ensorte que celui qui fait usage de l'une ou de l'autre de ces machines, a le dos tourné du côté des objets qu'il veut représenter.

Fig. 1. Chambre obscure, dite en chaise à porteur, ouverte du côté de la porte ; A, petite tourelle quarrée, dans laquelle est le miroir : B, le miroir de glace ou de métal pour le mieux : C, le tuyau dans lequel est

contenu l'objectif : D, la table sur laquelle le dessinateur pose le papier qui reçoit l'image des objets : E, le siége : F, languettes dormantes des ventouses : G, languette des mêmes ventouses, on voit à côté des montans, les crampons dans lesquels passent les brancards qui servent à transporter la machine.

2. Autre chambre obscure, dite *en pavillon*, plus portative que la précédente ; elle se place sur une table qui ne fait point partie de la machine, celui qui en fait usage a seulement la tête & la poitrine renfermées dans la machine.

3. Développement plus en grand de la première chambre obscure, vûe sous un autre aspect ; les objets communs à la *fig.* 1. & à celle-ci sont notés des mêmes lettres : il reste à ajouter H K, verge de fer assemblée en H, à charnière avec le miroir B, & taraudée en K ; c'est par le moyen de cette verge que l'on donne au miroir l'inclinaison convenable : C, tuyau qui porte l'objectif, il entre dans un autre tuyau dont la surface est taraudée en vis : L M, partie d'un des brancards qui servent à transporter la machine.

4. Planche de bois couverte d'un papier blanc.

5. Cadre à feuillure qui recouvre la feuille de papier.

PLANCHE V.

Fig. 6. Développement sur une échelle double de la petite tourelle qui contient le miroir de la première machine : A, dessus de la tourelle, dont la face postérieure & une des faces latérales ont été supprimées : B, axe du miroir dont le milieu doit répondre au centre du tuyau de l'objectif ; F G, tuyau lisse qui contient l'objectif : G G, tuyau en vis pour le mouvement lent, il est nommé sur la planche à coulisse E E, & reçoit intérieurement le tuyau lisse F G, qui y coule à frottement & sert pour le mouvement prompt : H, charnière de la tige ou régulateur, par le moyen duquel on incline le miroir. D, la planchette garnie de son cadre, sur laquelle les objets se viennent peindre.

7. Chassis de la chambre obscure portative, sur lequel on tend une serge épaisse & très-opaque ; les traverses inférieures sont brisées dans le milieu & assemblées à charnières de même qu'à leurs extrémités, ensorte que les quatre montans peuvent se rapprocher de même que les baleines d'un parasol.

8. La même machine garnie de ses étoffes & des deux rideaux qui renferment le spectateur, & aussi du miroir qui est couvert par sa boîte dans la figure précédente.

9. Développement plus en grand de la plateforme supérieure des montans qui supportent le miroir, du miroir & du tuyau qui contient l'objectif.

PLANCHE VI.

Le manequin.

Le manequin est une figure construite de manière qu'elle a les principaux mouvemens extérieurs du corps humain ; il sert aux peintres pour fixer différentes attitudes ; il est composé de cuivre, fer & liége, que l'on recouvre d'une peau de chamois, ou de bas de soie découpés & cousus de la manière convenable.

La planche *fig.* 1, représente la carcasse du manequin, vûe de face ; les lignes ponctuées qui l'entourent, indiquent l'épaisseur de la garniture de liége, crin, &c. qui renferment la carcasse.

PLANCHE VII.

Développement de la carcasse du manequin.

Fig. 1. La tête vûe de profil ; le col qui est creux, est supposé coupé pour laisser voir les deux boules qui forment le col.

2. *n* 2. Les deux boules du col vûes séparément.

3. Les omoplates : les deux boules latérales sont reçues dans les coquilles des clavicules, *fig.* 5, & les coquilles supérieures & inférieures de cette piéce reçoivent l'une la boule inférieure du col, & l'autre la boule supérieure de la piéce des vertebres.

4. Autre moitié ou coquille de la cavité supérieure de la piéce précédente, à laquelle elle se fixe par trois vis.

5. & 5. Les clavicules ; ces piéces sont au nombre de quatre, & s'assemblent deux à deux par le moyen des anneaux 6, 7.

6 & 7. Anneaux à vis servant à serrer ensemble les deux moitiés de clavicules, après que les boules de l'humerus & de la piéce des omoplates y ont été placées.

8. L'humerus vû de face.

9. L'humerus vû de côté ; au-dessous on voit une partie du bras.

10. L'avant-bras.

10. *n.* 2. La main, dont la boule est reçue dans la cavité de l'avant-bras.

11. L'avant-bras vû de l'autre côté ; on y distingue la coquille qui reçoit la boule de la main.

12. Autre moitié de la coquille.

13. Piéce qui représente l'épine du dos ; la bou-

le supérieure est reçue entre les coquilles de la piéce des omoplates, & l'inférieure entre les coquilles de la piéce des hanches.

14. La piéce des hanches; cette piéce a quatre cavités ou coquilles; la supérieure reçoit l'épine du dos, les deux latérales chacune une des têtes des fémurs, & l'inférieure la boule qui tient au support.

15. Autre moitié des coquilles supérieures & inférieures de la piéce précédente.

16. Le fémur vû de face.

17. Le fémur vû de côté.

18. La jambe vûe par sa partie antérieure.

19. La jambe vûe par sa partie postérieure; on y distingue la coquille qui reçoit la boule du pied; à côté est l'autre moitié de cette coquille qui se fixe avec une vis, & est serrée avec un anneau à vis, de même que les clavicules & les hanches.

20 & 21. La rotule vûe de face & de côté.

22. Le pied vû de face.

23. Le pied vû de profil.

PLANCHE VIII.

Ovales de têtes.

Fig. 1. Tête droite vûe de face.

Les ovales & leurs divisions doivent être copiées à vûe, sans se servir du compas. On divise toute la hauteur A B, en quatre parties égales, A *c*, *c d*, *d e*, *e* B. Le point *c* donne la naissance des cheveux, le point *d* donne la ligne des yeux, & le point *e*, celle du nez. On tirera des points *d*, *e*, des lignes paralleles *ff gg*, perpendiculaires sur A B, l'intervalle *fg*, donnera la grandeur de l'oreille; en divisera la ligne *ff*, en cinq parties égales. La seconde & la quatrième marquent la place & la grandeur des yeux. On divisera la distance *e*B, en trois parties egales; par la premiere division au-dessous du nez, on tirera la ligne *hh*, sur laquelle on placera la bouche. Le nez doit avoir la largeur d'un œil par le bas, & la bouche celle d'un œil & un tiers. La distance A B, se nomme grandeur de tête; la tête contient quatre grandeurs de nez. La distance *c*B, se nomme face & contient trois grandeurs de nez. L'une & l'autre servent comme d'échelle pour mesurer toutes les autres parties du corps, comme on verra ci-après.

2. Tête de face vûe en dessous.

On partagera la hauteur A B, comme on vient de faire dans la figure précédente, & on fera les mêmes divisions qui donneront les points *ff*, *gg*, *hh*; de ces points on tracera les lignes courbes *fif*, *glg*, *hmh*, paralleles entr'elles; on observera que les distances B *m*, A *i*, deviendront plus ou moins grandes, à proportion que la tête sera plus ou moins renversée.

3. Tête de face vûe par le sommet.

Les divisions sont les mêmes que pour la précédente; mais les lignes des yeux, du nez & de la bouche deviendront courbes en dessous en partant des points *ff*, *gg*, *hh*; on observera qu'ils se suivent parallelement.

4. Tête droite, vûe de profil.

La distribution de cet ovale est la même qu'à la figure premiere. Pour trouver la saillie du menton, il faut tirer une ligne droite horisontale de l'extrêmité B de l'ovale jusqu'en *c*; & du point *g*, où la ligne du nez coupe l'ovale, abaisser la perpendiculaire C*g*; la distance C B donnera la saillie du menton; ensuite du point *f* ou section de la ligne des yeux, on décrira *f* C, sur laquelle on placera le nez & la bouche. Le nez conserve toujours sa même largeur, à cause de sa saillie. L'espace qui est entre l'œil & le contour du nez, est de même grandeur que cet œil. L'oreille se place à l'autre extrêmité de l'ovale: & le derriere de la tête excede l'ovale de la grandeur d'un œil vû de face.

5. Tête de profil, vûe en dessous.

Les distributions sont les mêmes; les lignes de l'œil, du nez & de la bouche sont courbées en-dessus.

6. Tête de profil, vûe en-dessus.

Même distribution, & les lignes suivant le principe de la *fig.* 3.

7. Tête droite, vûe de trois quarts.

Les distributions des yeux au nez, du nez à la bouche, sont les mêmes que dans la figure premiere; mais la ligne qui passe par le milieu du nez & de la bouche, doit être courbe.

8. Tête de trois quarts, vûe en-dessous.

9. Tête de trois quarts, vûe en dessus.

Les distributions de ces trois dernieres figures sont un composé des précédentes.

Il est à remarquer qu'en quelque situation que soit la tête, toutes les lignes qui étoient droites dans la tête vûe de face, deviennent circulaires, sans cesser cependant d'être paralleles; & la partie, depuis la naissance des cheveux jusqu'au sommet, acquiert plus ou moins de grandeur, selon qu'elle est plus ou moins inclinée; la partie depuis les yeux jusqu'au nez, devient aussi plus petite à proportion, & celle du nez jusqu'au bas du menton, encore plus petite. Au contraire, quand la tête est vûe en-dessous, les parties inférieures deviennent plus grandes, & vont toujours en diminuant jusqu'au front. Les oreilles sont toujours placées entre la ligne des yeux & celle du nez.

PLANCHE IX.

Fig. 1. Œil vû de face.
La longueur A B de l'œil se divise en trois parties, & une de ces parties donne la hauteur de l'œil.
2. Œil de profil.
La hauteur occupe une partie, & la longueur une & demie, suivant la construction de la figure précédente.
3. Œil de face, regardant de côté.
4. Œil de profil, vû un peu en-dessus.
5. Œil de trois quarts.
Cet œil doit avoir moins de longueur que l'œil de face, & excéder celle d'un œil de profil, la hauteur est la même.
6. Nez vu de face.
7. Nez vu en-dessous.
8. Nez de profil.
9. Nez de trois quarts, vu en-dessous.
Les deux premieres figures ne sont qu'au trait, afin de donner un exemple de ce que nous avons nommé *esquisses*; les autres figures sont ombrées.

PLANCHE X.

Fig. 1. Bouche de face.
2. Bouche de profil.
3. Bouche de profil, vûe un peu en-dessus.
4. Bouche de face, vûe en-dessous.
5. Bouche de trois quarts, vûe en-dessous.
Dans cette situation, la levre supérieure acquiert plus de largeur que l'inférieure.
6. Bouche de face, vûe en-dessus.
Dans cette situation, la levre supérieure paroît plus mince que l'inférieure.
7 & 8. Oreilles vûes en face.

PLANCHE XI.

Fig. 1. Tête de profil, d'après Raphaël.
2. Tête de profil, vûe en-dessous, d'après le même.

PLANCHE XII.

Fig. 1. Main ouverte, vûe par la paume.
La main a la longueur d'une face de *a* en *b*; on la divise en deux parties égales au point *c*, dont une pour la paume de la main & l'autre pour les doigts. Les doigts sont divisés en trois parties inégales, pour indiquer les jointures des phalanges; la premiere phalange du côté de la paume de la main est plus grande que celle du milieu, & celle-ci plus grande que celle de l'extrémité du doigt.
2. Main ouverte, vûe par la paume, les doigts un peu racourcis.
3. Main vûe par le dos.
4. Main fermée.
Ces trois figures sont faites d'après des *desseins* de *Carle Vanloo*.
5. Mains de femme, vûes par le dos, d'après *Natoire*.

PLANCHE XIII.

Fig. 1. Pié vu en face.
Sa hauteur C D se divise en trois parties égales, une pour les doigts, & les deux autres pour le coudepied. On divise aussi la largeur en trois parties; la première, pour le pouce; la seconde, pour les deux doigts qui suivent; & la troisième, pour les deux autres doigts, en y comprenant l'épaisseur de l'orteil du petit doigt.
2. Pié vu de côté ou de profil.
Il a de longueur une tête. On divise la distance A B en quatre parties égales; la premiere donne le talon; la seconde, depuis le talon jusqu'à la plante du pié; la troisième, jusqu'à l'orteil; & la quatrieme, la longueur des doigts.
3. Jambe vûe de côté par le jumeau ou mollet interne.
4. Deux jambes, dont une vûe en racourci par la plante du pié.

PLANCHE XIV.

Proportions générales du corps de l'homme.

L'homme doit avoir dans l'âge viril huit *têtes* de hauteur, depuis le sommet jusqu'au-dessous de la plante des piés : une du sommet au-dessous du menton ; une du menton au creux de l'estomac ; une de-là au nombril ; une du nombril aux parties génitales, & une des parties génitales jusques un peu au-dessus du genouil; une du dessus du genouil au-dessous de la rotule ; une de-là au bas des jumeaux, & une du dessous des jumeaux sous la plante des piés.

Les bras ont trois *têtes* de longueur depuis l'attachement de l'épaule à la mamelle au point A, jusqu'au bout des doigts.

Toutes ces hauteurs sont marquées sur la Planche, ainsi que les largeurs : deux T signifient deux *têtes*, deux F deux *faces*, & N & ½ signifie un *nez* & *demi*.

PLANCHE XV.

Figure académique vûe par-devant, d'après un dessin de M. Cochin.

On fera attention pour mettre cette figure ensemble,

ensemble, aux parties qui tombent à-plomb l'une sur l'autre, comme, par exemple, que l'épaule droite tombe perpendiculairement sur le coudepied droit, & ainsi des autres parties. On observera que lorsqu'une épaule est plus basse que l'autre, la mamelle du même côté doit baisser de la même quantité, ensorte qu'une ligne tirée d'un bouton à l'autre des mamelles, est toujours parallele aux clavicules, dans quelque mouvement que ce soit. La partie du corps qui plie, rentre sur elle-même au défaut des côtes avec les hanches; & là peau de l'autre côté s'étend, & laisse un intervalle plus grand depuis la dernière fausse-côte jusqu'à la crete de l'os des Iles: ce qui rend, dans cette figure, le contour extérieur du côté droit plus coulant & plus grand que son opposé, qui se trouve par cette raison enveloppé, & ne peut se rencontrer vis-à-vis du premier.

On remarquera dans toutes les situations de la jambe, que le jumeau externe est plus haut que l'interne, & que la *cheville* ou *malléole* interne est plus haute que celle de l'autre côté, & que, par cette raison, tout le contour extérieur est plus grand que le contour intérieur qui l'enveloppe.

PLANCHE XVI.

Figure académique, vûe par le dos, d'après un dessin de M. Cochin.

On fera la même attention que dans la précédente aux à-plombs, & on observera que les contours ne sont point vis-à-vis les uns des autres, & que les formes sont contrebalancées par des oppositions plus ou moins coulantes, suivant que les muscles travaillent plus ou moins.

PLANCHE XVII.

Figure académique, vûe par le dos avec racourcis, d'après un dessin de M. Fragonard.

Les proportions de cette figure ne pouvant pas être exprimées dans les longueurs, à cause des racourcis; on doit apporter la plus grande attention à tout ce qui peut donner de la vraisemblance aux parties fuyantes, par les effets des lumieres & des demi-teintes, & par les contours passant les uns sur les autres, suivant en cela les principes de la perspective.

PLANCHE XVIII.

Figure académique, vûe par le dos, d'après un dessin de M. Fragonard.

L'action de cette figure étant plus forcée que la précédente, les muscles sont plus annoncés & les contours plus tourmentés. On remarquera que les contours du bras droit qui fuit totalement, étant passés les uns sur les autres comme ils le sont, contribuent beaucoup à l'illusion. Ce bras acquiert moins de longueur, parce qu'il fuit; & la main qui se trouve sur le plan le plus éloigné, paroît beaucoup plus foible que celle du bras gauche, qui est sur le premier plan. Les ombres & les touches de la main droite sont bien moins vigoureuses que celles de la gauche; suivant le même principe de perspective, la cuisse & la jambe gauches sont dans le même cas.

PLANCHE XIX.

Figures grouppées de J. Jouvenet.

On pourra faire sur ce *grouppe* l'application de ce qui a été dit relativement aux *plans*, à l'*ensemble*, & à l'effet des figures; ces trois choses sont tellement liées dans un sujet, qu'il est impossible d'en interrompre l'accord sans choquer l'œil du spectateur par un contre-sens ridicule, qui lui feroit paroître renversé un objet qui feroit droit, ou qui lui feroit prendre la partie qui fuit, eu égard au plan qu'elle occupe, pour celle qui avance par rapport à la lumiere qu'elle reçoit. Il suffit de faire une supposition pour le démontrer.

Les lignes ponctuées A, B, C, D, marquent les principaux plans ou points d'appui de ces deux figures. On voit que l'intervalle qui est observé ici entre les plans ou points d'appui CC, DD, des deux figures, permet à celle qui est sur le devant de se renverser, pour atteindre à l'épaule de l'autre figure & se soutenir sur elle, & que ce renversement donne lieu à la lumière de se fixer particulierement sur cette figure qui se présente à elle en plan incliné; mais au contraire, si par erreur, on descendoit la pierre qui soutient la figure de derriere, c'est-à-dire la ligne DD seulement sur un autre plan comme *e*, il en résulteroit un contre-sens qui démentiroit & la proportion & l'effet: car, 1°. le point *e* étant trop près du plan CC, il seroit impossible que la figure de devant fût aussi renversée qu'elle le paroît sans être offensée par le corps DO, qui soutient l'autre; dans ce cas, la lumiere qui agit sur la premiere, comme étant renversée, paroîtroit fausse, n'étant point d'accord avec les plans; & le corps de cette figure devant être droit par la supposition, paroîtroit trop cours & hors de proportion. 2°. Le plan DD supposé descendu en *e*, rapprochant le corps DO du plan CC, le racourci de la jambe gauche de la figure qui est derriere, deviendra équivoque, c'est-à-dire que le peu d'intervalle *e*

C C fera ſuppoſer que cette jambe ne peut pas être vûe comme fuyante, mais preſque droite, & il en réſultera la même équivoque par rapport à la lumiere, qui agit autrement ſur un corps droit que ſur un corps incliné.

Suppoſons maintenant que le plan D D ſoit porté ſur un autre plan quelconque plus élevé *f*, alors l'eſpace entre le plan *f* C C, deviendroit ſi conſidérable, que la figure qui eſt ſur le devant, ne pourroit tout au plus atteindre à l'autre que dans le cas où elle ſeroit totalement renverſée; ainſi cette figure telle qu'elle eſt deſſinée ici, ne paroîtroit pas aſſez vûe en racourci par rapport au point où elle doit atteindre. D'ailleurs il ſeroit impoſſible que la figure de derrière qui poſeroit ſur le point *f*, pût atteindre de ſon pié gauche, comme elle le fait ici, au plan C C auquel il correſpond. Mais quand on aura étudié la perſpective, comme nous l'avons recommandé, on évitera facilement tous ces contre-ſens, & il ſera aiſé de voir que ce n'eſt qu'une affaire de raiſonnement & de combinaiſon, dont on a les principes les plus convainquans & les mieux démontrés.

PLANCHE XX.

Figure de femme, vûe par-devant, deſſin de C. N. Cochin.

PLANCHE XXI.

Figure de femme vûe par le dos, du même artiſte.

On deſſine les femmes ſuivant les mêmes principes d'enſemble & d'effet preſcrits pour les hommes; mais les proportions ſont différentes en ce que la femme a la tête plus petite & le coup plus long, les épaules & la poitrine plus étroites, mais les hanches plus large: le haut du bras plus gros & la main plus étroite: les parties des mamelles & du bas-ventre plus baſſes, ce qui fait que la diſtance des mamelles au nombril eſt plus petite de la moitié d'un nez; la cuiſſe plus large, mais moins longue d'environ le tiers d'un nez; les jambes plus groſſes, & les piés plus étroits. Enfin les contours ſont plus coulans, & les formes plus grandes, parce qu'étant plus graſſes & plus charnues que les hommes, les muſcles ne ſont preſque pas ſenſibles ſous la peau.

Les amateurs des arts & ceux qui les cultivent ne doivent pas ſe borner à conſidérer les figures qu'on leur a préſentées ici, & dont, il faut bien l'avouer, on auroit pu faire un choix plus ſévere. Ils ne doivent perdre aucune occaſion de voir les plus belles figures peintes, ſculptées, ou gravées, des plus grands maîtres, & ſur-tout de les comparer avec les chefs-d'œuvre qui nous reſtent de l'antiquité. Si nous avons adopté les figures de l'ancienne Encyclopédie, ce n'eſt pas par préférence; mais parce qu'elles étoient déjà gravées quand on nous a confié la rédaction du dictionnaire des arts.

PLANCHE XXII.

Fig. 1. *Grouppe d'enfans de côté & de face; vus par le dos, d'après Boucher.*

2. Autre enfant grouppé avec divers objets.

On ne ſauroit fixer de proportions juſtes pour les enfans; le rapport de la tête à toute la hauteur du corps, varie ſuivant leur âge, juſqu'à ce qu'ils ayent atteint l'âge viril. Un enfant nouvellement né n'a tout au plus que quatre têtes de hauteur, depuis le ſommet juſqu'à la plante des piés; un de quatre ou cinq ans, a cinq têtes de hauteur; & cette progreſſion augmente toujours juſqu'à ſa formation la plus parfaite, qui eſt huit têtes de hauteur, comme nous avons dit à la Planche XIV.

Les contours des enfans ſont très-coulans, & les formes très-indéciſes. *Voyez* la Planche XXXV *fig.* 3.

PLANCHE XXIII.

Têtes caractériſant les âges.

Fig. 1. Tête de jeune homme, repréſentant l'adoleſcence, du deſſin de Boucher.

2. Tête de jeune fille, repréſente l'adoleſcence, par le même.

3. Tête de vieillard, du deſſin de Jouvenet.

4. Tête de vieille, du deſſin de Bloemaert.

On ne doit pas prendre indifféremment tous les ſujets qui ſe préſentent pour ſervir de modeles; les traits de la jeuneſſe ſont quelquefois ſéduiſans, ſans être réguliers; mais plus on ſera touché des beautés de l'antique, plus on ſera habile à juger ſolidement des formes & des proportions les plus convenables.

La vieilleſſe a auſſi ſes difficultés & ſon caractère. Les traits abattus, les rides, les yeux plus enfoncés ſont les ſignes qui peuvent caractériſer l'âge; mais il faut auſſi que la nobleſſe des traits & les grandes formes s'y trouvent réunies.

D'ailleurs cette étude tient beaucoup à celle de l'expreſſion, c'eſt-à-dire que toutes les têtes de vieillards ne ſont pas propres à remplir l'objet du deſſinateur: un artiſte doit ici conſulter autant ſa raiſon, que les regles de l'art; afin que les traits de l'homme qu'il prendra pour modele, repondent à ceux de l'eſpece d'homme qu'il veut repréſenter. Il en eſt de même de la jeuneſſe.

PLANCHE XXIV.

Des passions.

A l'article Passions du dictionnaire théorique, on a cru devoir transcrire en entier les *caractères des Passions* de le Brun. On donne maintenant des figures des principaux de ces caractères; & pour la commodité du lecteur, on se permet d'en placer encore une fois ici l'explication. On se contentera de l'abréger.

Fig. 1. *Admiration simple.* Elle n'altere que très-peu les parties du visage; cependant le sourcil s'éleve, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire. La prunelle placée également entre les paupieres, paroît fixée vers l'objet, & la bouche s'entre-ouvre sans former de changement marqué dans les joues.

2. *Admiration avec étonnement.* Ses mouvemens sont plus vifs & plus marqués, les sourcils plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus éloignée de la paupiere inférieure & plus fixe, la bouche plus ouverte, & toutes les parties dans une tension plus sensible, en proportion du degré de la surprise.

3. *La vénération.* Elle fait incliner le visage, & abbaisser les sourcils; les yeux sont presque fermés & fixes, la bouche fermée : ces mouvemens produisent peu de changement dans les autres parties.

4. *Le ravissement.* La tête se panche du côté gauche, les sourcils & la prunelle s'élevent directement, la bouche s'entre-ouvre, & les deux côtés sont aussi un peu élevés.

PLANCHE XXV.

Fig. 1. *Le ris.* Il fait élever les sourcils vers le milieu de l'œil & baisser du côté du nez; les yeux presque fermés paroissent quelquefois mouillés, ou jetter des larmes qui ne changent rien au visage; la bouche entre-ouverte, laisse voir les dents; les extrémités de la bouche retirées en arriere, font faire un pli aux joues qui paroissent enflées, & surmonter les yeux; les narines sont ouvertes, & tout le visage de couleur rouge.

2. *Le pleurer.* Le sourcil s'abbaisse sur le milieu du front; les yeux sont presque fermés, mouillés & abbaissés du côté des joues; les narines s'enflent; les muscles & veines du front sont apparens, la bouche fermée, les côtés abbaissés causent des plis aux joues, la lévre inférieure renversée presse celle de devant, tout le visage se ride & il rougit, sur-tout à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez & des joues.

3. *La compassion* fait abbaisser les sourcils vers le milieu du front; la prunelle est fixe du côté de l'objet, les narines un peu élevées du côté du nez, font plisser les joues; la bouche s'entrouvre, la lévre supérieure s'éleve, tous les muscles & toutes les parties du visage se tournent & s'inclinent du côté de l'objet qui cause cette passion.

4. *Tristesse.* Elle fait élever les sourcils vers le milieu du front plus que du côté des joues; les paupieres sont abbattues & un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entre-ouverte & les coins abbaissés; la tête se panche non-chalamment sur une des épaules.

PLANCHE XXVI.

Fig. 1. *La haine* ou *jalousie* rend le front ridé, les sourcils abbattus & froncés, & l'œil étincelant; la prunelle à demi cachée sous les sourcils & tournée du côté de l'objet, doit paroître pleine de feu. Les narines se retirent en arriere, ce qui fait paroître des plis aux joues, la bouche se ferme, les dents se serrent, les coins de la bouche se retirent & s'abbaissent; & les muscles des machoires paroissent s'enfoncer.

2. *La colere.* Les yeux deviennent rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincelante; les sourcils sont tantôt abattus, tantôt elevés également; le front se ride, il se forme des plis entre les yeux, les narines s'ouvrent & s'élargissent, les levres se pressent l'une contre l'autre, & l'inférieure surmontant la supérieure, laisse les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel & dédaigneux.

3. *Le desir.* Rend les sourcils pressés & avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil; les narines s'élevent & se serrent du côté des yeux, & la bouche s'entre-ouvre.

4. *Douleur aiguë.* Elle fait approcher les sourcils l'un de l'autre, & les éleve vers le milieu; la prunelle se cache sous le sourcil, les narines s'élevent & marquent un pli aux joues, la bouche s'entre-ouvre & se retire; toutes les parties du visage sont agitées en proportion de la violence de la douleur.

PLANCHE XXVII.

Draperie.

Draperie jettée sur le mannequin.

PLANCHE XXVIII.

Draperie.

Fig. 1. Figure antique représentant un Romain avec la toge.
2. Figure antique représentant une Romaine habillée ; c'est *Faustina Junior.*
3. Figure drapée de la Hire.

PLANCHE XXIX.

Fig 1. Figure antique représentant la Santé.
2. Figure antique représentant Cerès.
3. & 4. Têtes drapées du Poussin.

PLANCHE XXX.

Pensée ou croquis d'après un dessin à la plume du Parmesan.

Cette sorte de dessin est, comme on le voit, fort incorrect & susceptible de faux traits ; mais on n'en doit juger que par rapport à l'ordonnance du tout ensemble, & le bel effet qui en peut résulter : d'ailleurs l'artiste ne fait un croquis que pour lui, & comme un plan auquel il apportera autant de changemens qu'il croira nécessaire pour remplir son idée dans tous ses détails lors de l'exécution. On reconnoît toujours dans un croquis la main d'un grand maître, par l'intention fine & l'esprit qu'il sçait donner à ses figures, aux tours de têtes & à tous les mouvemens. On pourroit s'étendre davantage sur cette partie par rapport à la composition ; mais ce seroit sortir de notre objet, & nous nous contentons de donner un exemple.

PLANCHE XXXI.

Étude du haut d'une figure d'après nature, par le Carrache.

Nous ne donnons cet exemple que relativement à la définition du mot : un maître en faisant une étude d'après nature, n'a quelquefois en vûe que de prendre le *mouvement* ou le *tour* d'une figure, se proposant de faire sur un autre modele les études finies des autres parties, comme têtes, mains, &c. Dans cet exemple-ci on voit que l'auteur n'a voulu saisir que le mouvement, par le peu de soin qu'il a apporté aux détails.

PLANCHE XXXII.

Paysage d'après un dessin à la plume, du Titien.

Le cas que l'on fait des dessins en ce genre, de ce maître, nous a déterminé à donner cet exemple ; mais il est bon de copier les dessins des autres maîtres qui ont excellé dans cette partie.

PLANCHE XXXIII.

Proportions mesurées sur l'Hercule Farnese.

Cette figure a de hauteur sept têtes, trois nez, sept parties, en supposant que la figure fût droite, & également posée sur ses deux piés.

La tête contient quatre nez, le nez se divise en douze parties, & la partie se divise en $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$, & $\frac{1}{2}$. Ainsi 3 T, 2 *n*, 10 *p* $\frac{1}{2}$, signifie trois têtes, deux nez, dix parties & demi ; ce qui est à observer pour les Pl. XXXIII, XXXIV, XXXVII & XXXVIII.

Fig. 1. L'Hercule, vû par-devant.
2. Le même, vû par le dos.
3. Le même, vû de côté.
4. Le bras.
5. La face.
6. & 7. Les rotules.

PLANCHE XXXIV.

Proportions de la statue d'Antinoüs.

Cette figure a de hauteur sept têtes, deux nez, en supposant qu'elle fût droite.

Fig. 1. L'Antinoüs, vû par-devant.
2. Le même vû, par derriere.
3. Le pié droit, vû de face.
4. L'autre pié, vû de face.
5. & 6. La même figure vûe des deux côtés.
7. La tête.
8. Le nez, la bouche.
9. 10. & 11. Les piés, vûs de différens côtés.

PLANCHE XXXV.

Proportion de l'Apollon Pythien.

Cette figure a de hauteur sept têtes, trois nez, six parties, en supposant qu'elle fût droite.

Fig. 1. L'Apollon, vû par-devant.
2. Le même, vû de côté.
3. Un enfant d'après l'antique.

4. L'un des enfans de Laocoon.

La tête se divise en quatre parties ou nez, chaque partie se divise en douze minutes, & chaque minute en $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{4}$; *nota* pour cette Pl. & la suiv. 7 p. 9 m. $\frac{1}{2}$ signifient sept parties neuf minutes & demi; & par conséquent valent une tête trois parties neuf minutes & demi. Il en est de même pour la suivante.

PLANCHE XXXVI.

Proportions du Laocoon.

Cette figure a de hauteur, 7 têtes, 2 nez, 3 parties; elle est de marbre, & faite de concert par trois des plus célebres sculpteurs de l'antiquité.

Fig. 1. Laocoon vû de face.
2. Un de ses enfans vû de face.
3. Le même vû de côté.

PLANCHE XXXVII.

Proportions du Gladiateur.

Fig. 1. Le Gladiateur vû de face.
2. Le même vû de côté.
3. Les jambes vûes de face.
4. La jambe gauche vûe de côté.
5. La jambe droite vûe de côté.
6. La tête.

PLANCHE XXXVIII.

Proportions de la Vénus de Médicis.

Cette figure a de hauteur 7 têtes 3 nez.

Fig. 1. La Venus vûe de face.
2. La même vûe par le dos.
3. La tête.
4. L'épaule & le bras vûs de côté.
5. Le bras gauche.
6, 7. La même figure vûe des deux côtés.
8, 9, 10 & 11. Les piés vûs de différens côtés.

Les figures de ces six dernieres Planches ont été mesurées sur les originaux en marbre.

DÉTREMPE. Maniere de peindre avec des couleurs détrempées dans de l'eau préparée à la colle pour les grands ouvrages, & à la gomme pour les petits. Le nom de cette peinture vient de ce qu'on y employe des couleurs *détrempées* dans l'eau.

On peut conjecturer que la plus ancienne maniere de peindre étoit à *détrempe*. Elle admet presque toutes les especes de couleurs, surtout les couleurs terrestres; car celles qui sont tirées des végétaux ont trop peu de solidité. Elle s'applique sur toutes les especes de fonds, pourvu qu'ils ne soient pas gras. Elle se refuse aussi aux fonds couverts d'un enduit de chaux, parce que la chaux est ennemie de presque toutes les couleurs qu'elle employe.

Cette sorte de peinture a l'avantage de la grande vivacité des clairs, ce qui ajoute à la force des masses ombrées & à la vigueur du clair obscur. Son échelle, depuis le plus grand clair qu'elle puisse employer, jusqu'à l'ombre la plus forte, est plus étendue que dans la peinture à l'huile. La facilité qu'offre la *détrempe* de peindre & de retoucher à sec, permet de lui donner un grand fini, & donne la liberté de la reprendre & de la quitter quand on veut.

On ne fait guere usage aujourd'hui de la peinture à *détrempe* en grand, que pour les décorations des théatres & des fêtes publiques, soit qu'on pense mal-à-propos qu'elle ne peut subsister long-temps, soit qu'on n'y trouve pas ce coup d'œil flatteur qu'ont les autres manieres de peindre, soit enfin qu'on trouve trop de difficultés à la bien exécuter. Quoiqu'il en soit, elle est aujourd'hui bannie des églises & des palais; & si on l'employe dans les appartemens, c'est tout au plus pour tirer quelques moulures de panneaux: on semble l'avoir reléguée, comme un genre inférieur, dans les fabriques des peintres de tapisseries: & c'est-là précisément qu'elle peut le moins se soutenir avec honneur, parce qu'en effet elle ne vaut rien pour cet usage. Elle pâlit, s'affoiblit promptement, & finit, au bout d'un temps assez court, pour ne plus laisser appercevoir de ce qu'elle représentoit qu'une toile, non plus ornée, mais salie de couleurs indécises; ce défaut vient de ce que, dans ces sortes d'ouvrages, au lieu d'employer les couleurs terrestres, qui seules sont vraiment propres à ce genre, on fait surtout usage de teintures végétales qui ne résistent point aux impressions de l'air.

C'est une grande injustice de partir de ces ouvrages, pour porter un jugement sur la durée de la peinture en *détrempe*. La bonne *détrempe* se soutient parfaitement. On a vu dans les appartemens de M. Joseph-Ignace Parrocel, des *détrempes* exécutées de sa main sur les murailles, qui se soutenoient depuis un grand nombre d'années dans toute leur beauté, & qui existent peut-être encore à présent dans toute leur fraîcheur. Cet artiste avoit acquis dans ce genre de peinture, par le grand exercice qu'il en avoit fait, & par ses observations judicieuses, des connoissances qu'il communiquoit avec autant de facilité que de politesse. C'est à lui que sont dûs la plûpart des details qui composeront cet article.

Si l'on excepte l'encaustique des anciens, & la mosaïque qui doit avoir été dans tous les temps une maniere de copier des ouvrages déja peints, on peut dire qu'avant l'invention de la peinture

à l'huile, on ne peignoit qu'à fresque & en *détrempe* : encore peut-on regarder la fresque comme une sorte de *détrempe* appliquée sur un enduit frais. On voit encore en Italie & en France des peintures à *détrempe* sur le plâtre qui, malgré le laps de plusieurs siecles, conservent encore plus de fraîcheur que l'huile même. Cette sorte de peinture a encore l'avantage qu'étant exposée à tel jour ou à telle lumière que ce soit, elle fait toujours son effet, & plus le jour est grand, plus elle paroît vive & belle. Il n'en est pas de même de la peinture à l'huile, qui ne peut être regardée que de côté, & laisse au spectateur une jouissance incommode & imparfaire, quand les ouvrages sont immédiatement frappés de la lumière : inconvénient considérable ; car la peinture péchant naturellement pour n'avoir pas de couleur capable d'exprimer la lumière, perd encore une partie des moyens qui lui restent, quand elle ne peut être éclairée que par un jour de reflet.

Les couleurs de la peinture à l'huile changent avec le temps : les blancs poussent au jaune, les bruns poussent au noir, &c. au lieu que les couleurs de la *détrempe*, une fois séches, ne craignent plus aucun changement, tant que subsiste le fond sur lequel elles sont appliquées. La raison en est qu'elles sont employées telles qu'elles sortent du sein de la terre. La colle ou la gomme qu'on y mêle, pour les rendre plus inhérentes à la surface qu'elles couvrent, les changent si peu, que la couleur n'a pas plutôt acquis le dégré de siccité convenable, qu'elle reprend sa première fraîcheur & son premier éclat.

Il est d'expérience qu'une bonne *détrempe*, exécutée sur un enduit de plâtre bien sec, est, au bout de six mois, capable de souffrir sans altération des pluies assez longues. Que ne feroit-elle donc pas, placée à l'abri de l'humidité ? On a lieu de s'étonner & de se plaindre de ce que les peintres la négligent. Elle leur feroit avantageuse ; elle le seroit au public. Comme elle s'exécute plus promptement que la peinture à l'huile, l'artiste feroit plus d'ouvrage, & les amateurs auroient une jouissance plus prompte. Les ouvrages se faisant plus vite, pourroient se donner à meilleur prix ; un plus grand nombre de personnes pourroient s'en procurer, & les peintres gagneroient avec avantage sur le nombre des ouvrages qu'ils feroient capables de fournir, ce qu'ils perdroient sur la rétribution qui leur feroit accordée.

Quand il s'agit de grands morceaux, la *détrempe* doit être touchée à grands coups & vigoureusement. Elle demande alors d'être vûe de loin. Elle pourroit produire un très-bon effet dans les plafonds, & auroit l'avantage de pouvoir être tenue fort lumineuse, & de se conserver dans cet état. On sait que les plafonds ont été relégués des appartemens, parce qu'on les peignoit à l'huile, & que devenant obscurs, ils répandoient la tristesse dans les pieces qui en étoient décorées. Il faut avouer que la *détrempe* ne feroit pas propre aux voutes & aux dômes des églises. On ne peut y faire des enduits de plâtre sur la pierre, parce que le salpêtre de la pierre feroit détacher l'enduit. La toile, trop susceptible d'humidité, n'est pas, dans ces occasions, un corps propre à recevoir la *détrempe*.

Il n'y a point de manière de peindre qui admette plus de différentes sortes de couleurs. Toutes les terres y sont bonnes : la terre d'ombre même, qui dans son état naturel & brulée, est avec raison bannie de la palette des peintres à l'huile, loin de pousser au noir à la *détrempe*, y devient une couleur admirable. Elle est préférable aux ochres brulées, parce qu'elle n'est pas sujette, comme elles, à tirer sur la couleur de brique, défaut trop ordinaire aux *Fresçanti* d'Italie. Les belles laques, mariées & rompues à propos avec la terre d'ombre, de même que les *ochres*, font une couleur des plus flatteuses. La cendre bleue, qui est une couleur perfide à l'huile, est charmante dans la *détrempe* : elle y tient un des premiers rangs, puisqu'on peut l'y substituer à l'outremer. Le noir d'os & d'ivoire doivent être exclus de la *détrempe* : il ne faut y employer que le noir de charbon.

La terre de Cologne est très-bonne, mais seulement pour les glacis des ombres fortes. On la mêle, pour cela, avec les laques brunes & la graine d'Avignon. Ces glacis sont admirables pour donner de la force dans les bruns.

La teinture de graine d'Avignon tient lieu de stil-de-grain dans la *détrempe*; mais c'est une couleur pernicieuse lorsqu'on ne l'employe pas avec discrétion ; il faut se donner de garde de la mêler dans aucune teinte ; elle pousse & domine toutes les autres couleurs. Si l'on s'avisoit de retoucher les endroits où il y auroit de la teinture de cette graine, ou d'y faire quelques changemens, toutes les parties retouchées feroient tache. Il faut donc la réserver pour les glacis, lorsqu'on veut réveiller & rafraîchir certaines parties. Il faut aussi avoir l'attention de ne pas l'approcher trop près des lumières, & de ne l'employer que dans les demi-teintes. En négligeant ce soin, on rendroit l'ouvrage extrêmement lourd. Un peintre bien au fait de la *détrempe*, peut donner de la force à son ouvrage, sans le secours de la graine d'Avignon.

Dans la *détrempe*, comme dans la peinture à l'huile, il faut craindre l'usage des orpimens, à moins qu'on ne les employe purs : encore vaut-il mieux les rejetter, car on a toujours lieu d'appréhender qu'ils ne poussent au noir & ne gâtent l'ouvrage.

La laque devient brune par le mêlange avec l'eau de cendres gravelées. Cette eau lui donne,

dans la *détrempe*, le même corps & la même beauté qu'a cette couleur dans la peinture à l'huile. On fait bouillir pour cet effet la cendre gravelée, pour en dissoudre le sel; on laisse refroidir la liqueur; on la filtre, on la fait réchauffer, & on la mêle toute bouillante avec la laque. L'espèce de laque qu'on nomme *colombine*, qui est composée avec le bois de Bresil ou de Fernambouc, ne vaut rien.

En général toutes les autres couleurs qui sont jugées bonnes pour la peinture à l'huile, le sont aussi pour la *détrempe*. Il faut éviter de faire usage des stils-de-grains; ils ne tiennent pas, & ne sont bons ni à l'huile, ni à la *détrempe*.

La colle dont on se sert pour préparer l'eau à détremper les couleurs, se fait avec des rognures de peaux blanches; c'est ce qu'on appelle *colle de gants*: ou avec des morceaux de parchemin coupés; on l'appelle *colle de parchemin*. On peut voir à l'article *L'orure*, la manière de faire la *colle de parchemin*: voici celle de faire la *colle de gants*.

Prenez une livre de rognures de gants blancs, ou en général de peau blanche d'agneau ou de mouton. Laissez-les macérer quelque temps dans l'eau, & lavez-les bien pour en ôter toutes les saletés. Jettez cette première eau, & remettez vos rognures dans un chaudron avec de l'eau bien nette; il en faut dix pintes pour une livre de rognures. On laisse bouillir l'eau jusqu'à ce qu'elle soit réduite à moitié. Alors la peau est presqu'entièrement fondue. On passe la colle encore chaude à travers un tamis ou un gros linge, on la laisse reposer dans un vase, & elle dépose au fond ce qui peut lui rester de saleté. On la garde dans un endroit frais & dans un vase de terre vernissée. Elle se dissoud & se putréfie très-vîte en été; on peut la conserver assez longtemps en hiver. Il faut que cette colle ait la consistance d'une forte gelée; & comme elle la prend difficilement dans les temps chauds, il faut augmenter considérablement la dose des rognures.

La colle de parchemin est beaucoup plus belle que celle de gants.

La colle se conserve d'autant mieux qu'elle est plus forte; mais il ne faut pas l'employer dans toute sa force; elle noirciroit les couleurs & les feroit écailler. On la coupe avec de l'eau chaude, on les mêle bien, & on l'employe toujours chaude. Le degré de chaleur doit être plus fort quand on peint sur le plâtre. On ne doit cependant jamais l'employer bouillante; elle terniroit l'éclat & la vivacité des couleurs, & feroit écailler la peinture.

L'eau gommée avec la gomme arabique fait le même effet que la colle, ou plutôt elle fait un meilleur effet, puisqu'elle donne aux couleurs plus de fraîcheur & d'éclat. Cette différence n'est cependant pas assez grande pour la faire préférer dans les grands ouvrages, dont elle augmenteroit le prix. On la réserve pour les ouvrages en petit sur le papier, le vélin, & même le bois. Si on l'employoit trop forte, elle auroit le même inconvénient que la colle, & feroit de même écailler la peinture.

Nous avons dit qu'on peint à la *détrempe* sur plusieurs sortes de fonds; on ne peint guere en grand dans cette manière, sur de gros papiers, que pour faire des cartons de tapisserie.

Si l'on peint sur les murs, il faut d'abord y faire un enduit de bon plâtre, le plus uni qu'il est possible. On laisse bien sécher cet enduit. On y donne ensuite une ou même deux couches de colle bien chaude, & plus forte que pour détremper les couleurs. Si les murs sont un peu raboteux, on mêle dans la colle du blanc d'Espagne ou de craie, pour les rendre plus unis par cette impression: on fait même usage, pour cet effet, de plâtre fusé à l'air & bien broyé. Quand cette couche est bien séche, on la racle le plus promptement qu'il est possible, & l'on peint par dessus.

Quand on veut peindre sur bois, il faut y donner de même deux couches de colle, & racler cet encollage pour le rendre bien uni.

Dans la peinture en détrempe sur toile, Félibien vouloit qu'on choisît une vieille toile, demi-usée & bien unie. Il donnoit pour raison qu'elle étoit plus douce, & qu'on n'étoit pas obligé d'y mettre plusieurs couches de colle, qui, dans la suite, pouvoient faire fendre & écailler la peinture. Cependant M. Parrocel croyoit la toile neuve préférable. J'ignore s'il avoit autant d'expérience pour la peinture à la détrempe sur toile que sur plâtre. Quoi qu'il en soit, quand la toile est bien tendue sur des chassis, il faut, surtout si elle est neuve, la frotter avec la pierre-ponce, pour en ôter les nœuds & les inégalités, & lui donner ce que les peintres appellent de l'*amour*, c'est-à-dire, de la disposition à recevoir la peinture. On l'imbibe ensuite avec de la colle chaude, que l'on passe partout avec une grosse brosse; & quand la colle est séche, on y repasse la pierre-ponce. Il faut ensuite imprimer la toile d'une couche de blanc de craie avec de la colle: quand l'impression est séche, on y passe encore la pierre-ponce. Si la toile étoit fort claire, il faudroit y coller du papier par derrière.

Pour peindre sur le papier, ou sur le vélin, il est inutile d'employer aucune préparation. Il faudroit cependant coller le papier, s'il ne l'étoit pas. On peindroit mal sur un papier spongieux.

Le fond sur lequel on doit peindre étant préparé, on y dessine ce qu'on veut représenter, avec du charbon tendre & léger, sans appuyer beaucoup; car il faut se ménager la liberté d'effacer aisément, & de faire à son premier trait les changemens que l'on juge convenables. On efface en frottant les traits avec de la mie de pain ras-

fis, ou avec un linge blanc. Quand le trait est arrêté, on le met au net avec une petite brosse & une couleur mêlée de beaucoup d'eau, afin qu'elle n'ait pas de corps, qu'elle soit très-foible, & qu'elle n'altère pas la couleur qu'on couchera dessus. Quand ce dessin est bien sec, on enléve avec la mie de pain ou le linge, ce qui peut rester des traits de crayon.

On fait les teintes sur la palette. Elle n'est pas de bois, comme pour la peinture à l'huile, mais de fer blanc, de figure quarrée, & seulement un peu arrondie vers l'endroit où est le trou dans lequel on passe le pouce. On borde ce trou d'un morceau de peau ou de cuir mince, pour que le fer blanc ne blesse pas la main. La partie supérieure de cette palette, c'est-à-dire, l'extrémité la plus éloignée du pouce, doit avoir des rebords un peu relevés, pour retenir les couleurs qu'on y arrange, en cas que l'on vienne à la pencher un peu trop sans y penser. On pratique aussi, vers le haut de la palette, quelques enfoncemens pour contenir chaque couleur dans son ordre : cet ordre est le même que pour la peinture à l'huile. Voyez l'article PALETTE. Ces couleurs sont seulement détrempées avec de l'eau nette, & tenues d'une consistance un peu épaisse: à mesure que l'on veut s'en servir, on prend avec la brosse ou le pinceau un peu de colle. On tient toujours cette colle un peu liquide, en laissant le vaisseau de terre qui la contient, sur un petit feu de cendres chaudes.

Lorsque la colle vient à se figer sur la palette pendant le travail, il suffit de la présenter au feu, & elle se fond aussitôt. Si, en se fondant, elle devenoit trop forte, il faudroit y mêler un peu d'eau. On doit prendre garde aussi que les couleurs entières, qui sont arrangées au haut de la palette, ne se sèchent pas trop par la chaleur du feu.

On ne se sert point du couteau, comme dans la peinture à l'huile, pour faire les teintes sur cette palette : on les fait avec la brosse ou le pinceau, à mesure qu'on en a besoin. On nettoye la palette chaque fois que l'on quitte l'ouvrage, on la lave, & on la fait sécher aussitôt au feu, de peur qu'elle ne se rouille.

Lorsqu'on peint en grand, & qu'on a à faire de larges masses, on ne se sert pas de la palette, mais on détrempe la teinte dans des godets ou écuelles de terre vernissée, avec l'eau de colle nécessaire. On fait l'épreuve de la teinte sur des carreaux de plâtre, ou sur des planches préparées comme le fond, ou sur de gros papier blanc, afin d'être sûr de l'effet qu'elle doit produire étant sèche. On applique toujours les couleurs un peu plus que tiedes; ainsi il faut les mettre de temps en temps sur un petit feu, ou sur des cendres chaudes, pour les entretenir dans un état de liquidité. On y ajoute un peu d'eau pure, quand la colle devient trop épaisse. Il faut aussi avoir l'attention de remuer chaque fois la couleur dans les godets, avant de la prendre à la brosse, parce qu'elle se précipite aisément.

Une observation très-essentielle, c'est que les teintes doivent toujours être tenues extrêmement hautes & très-vigoureuses, parce qu'en séchant, elles s'affoiblissent au moins de moitié. Il ne faut donc pas, dans ce genre, craindre de pousser trop au noir en travaillant : si l'on n'a pas la hardiesse d'outrer de vigueur, on peindra foible & gris. Il faut savoir que les terres brulées changent moins que les autres, & que la laque, non plus que les noirs, ne change point du tout. Mais l'expérience en apprendra plus à cet égard que tous les préceptes.

Une régle générale, & dont il ne faut point s'écarter, c'est que la *détrempe* ne veut pas être fatiguée, & ne souffre pas que l'on repeigne par-dessus avec d'autres couleurs que celles qu'on a employées dans le même endroit, parce que celle de dessous venant à se détremper, se mêleroit avec celle qu'on appliqueroit de nouveau, & on détruiroit la teinte; d'où il résulteroit des tons bizarres, sales & désagréables. La belle *détrempe* demande à être peinte au premier coup: comme elle séche très-vite, si l'on ne travaille pas d'une manière prompte & expéditive, & si l'on ne connoît pas parfaitement l'effet qui doit résulter des teintes que l'on employe, on risque de faire un ouvrage très-mal peint. La peinture à la détrempe est, à cet égard, plus difficile que la peinture à l'huile.

Quand l'ouvrage est fini, on peut le retoucher tant qu'on veut, pourvu du moins que ce soit avec les mêmes teintes. C'est ainsi qu'on ajoute de la force aux endroits foibles. Il faut seulement attendre que la peinture soit bien séche. Après la retouche, on unit proprement les teintes avec une brosse que l'on trempe dans de l'eau pure. Quelquefois, comme il se pratique dans la peinture à fresque, on adoucit deux teintes voisines en hachant avec une couleur qui participe de toutes deux.

Si l'ouvrage doit être touché sans être adouci, tel que le paysage, on couche d'abord des teintes assez brunes pour servir d'ébauches. Quand elles sont séches, on frappe par-dessus des touches claires, & encore par-dessus, lorsqu'elles sont séches elles mêmes, d'autres touches encore plus claires.

Quelquefois au lieu de retoucher par des hachures, on retouche en glaçant. Cela se fait avec des teintures qu'on couche le plus également qu'il est possible avec une brosse ou un pinceau de poil doux : il faut être expéditif dans cette opération pour ne pas détremper le fond sur lequel on glace. Il faut aussi prendre garde que ce fond ne boive pas la couleur avec laquelle on fait le glacis, car il s'y feroit des taches comme si l'on dessinoit au lavis sur du papier spongieux,

spongieux. Pour éviter cet inconvénient, on encolle l'ouvrage avant de le glacer. Cet encollage se fait en passant légérement sur le tableau une couche de colle claire, bien nette, & médiocrement forte: quand cette colle est sèche, on glace par-dessus.

Il arrive souvent que la couleur qu'on employe pour retoucher, refuse de prendre sur celle qui est déja sèche. La cause de cette résistance est la trop grande quantité de colle employée dans la peinture que l'on veut retoucher. On parvient à vaincre cet obstacle, en mettant un peu de fiel de bœuf dans la couleur que l'on veut appliquer de nouveau.

Pour la manière de rehausser la *détrempe* avec de l'or, voyez l'article Rehausser.

Quelquefois, pour préserver de l'eau la peinture à *détrempe*, on y passe d'abord un blanc d'œuf bien battu, & quand il est sec, on le recouvre d'une couche de vernis: mais c'est détruire un avantage de cette peinture, qui est de n'avoir pas du luisant, & de pouvoir être regardée commodément même lorsqu'elle est frappée de la lumière directe.

Il ne reste plus à parler que des couleurs dont on fait usage dans la *détrempe*.

On y employe le blanc de craye, & le blanc d'Espagne, de Reuen, ou de Bougival, qu'on trouve en gros pains dans les boutiques. On le purifie, on lui ôte son gravier en le faisant dissoudre dans de l'eau nette en grande quantité. Quand il est bien dissout, on agite l'eau avec un bâton propre, & l'ayant laissé reposer un peu de temps, pour que le gravier puisse se déposer, on verse toute l'eau blanche dans un vase bien net, & on la laisse encore reposer jusqu'à ce que tout le blanc soit précipité au fond du vaisseau. On ôte ensuite, par inclinaison, ou avec un syphon, toute l'eau, & quand le blanc est presque sec, on en forme des petits pains qu'on fait sécher sur des carreaux de plâtre, ou sur des briques, au grand air, en les tenant à l'abri de la poussière. Cette manière de purifier le blanc, est propre à purifier de même toutes les terres colorées, ochre, brun rouge, &c.

Quand on veut se servir du blanc à la *détrempe*, il faut avoir soin de le faire d'abord infuser dans un peu d'eau, pour le réduire en pâte un peu liquide, & l'on y mêle ensuite la colle chaude pour travailler. Si l'on ne commençoit pas par le faire infuser, il prendreit très-difficilement la colle.

Le blanc de plomb & celui de céruse se mêlent avec le blanc de Rouen, pour varier les teintes & donner plus de corps à la couleur.

On se sert du massicot blanc & du massicot doré; le jaune de Naples, plus doux & plus gras que les massicots, est excellent dans les petits ouvrages; son prix le fait épargner dans les grands.

Entre les ochres, la grasse est la meilleure: on rejette la sableuse. L'ochre de rue est excellente & s'infuse aisément. Si on la fait rougir au feu, elle devient d'un jaune rouge-brun.

Le stil-de-grain, fait avec le blanc de Rouen & la teinture de graines d'Avignon, n'est bon que pour les glacis.

La terre d'ombre naturelle & brulée, fait très-bien dans la *détrempe*.

La gomme-gutte est bonne dans les ouvrages en petit, de même que la pierre de fiel.

Le bistre ne s'employe point, ou du moins s'employe très-rarement dans les ouvrages en grand.

Le cinnabre ou vermillon change à la *détrempe*, & devient d'un rouge violet un peu sale. Dans la gouache en petit, on l'empêche de noircir, en y mêlant un peu de gomme-gutte, après l'avoir purifié.

Le brun-rouge d'Angleterre & le brun-rouge commun sont bons: il faut les broyer comme les autres couleurs.

Le minium, ou mine de plomb, est très-beau dans la *détrempe*: il est d'un rouge orangé fort vif.

La laque fine est la seule qu'on doive employer: elle a beaucoup d'éclat. On a déja dit dans cet article, comment on la rend plus foncée.

Le carmin est bon; mais comme il est extrêmement cher, on ne l'employe que dans les petits ouvrages qui tiennent de la miniature.

L'azur à poudrer, & l'email qui ne diffèrent que parce que l'émail est broyé plus menu, & d'une couleur plus pâle que l'azur, sont très-bons à la *détrempe*. Ils paroissent gris dans les décorations vues aux lumières.

Les cendres bleues sont d'un très-grand usage dans la *détrempe*, particuliérement dans les morceaux qu'on ne voit qu'aux lumières, comme les décorations de théatre.

L'outre-mer est le plus beau bleu. Il est trop cher pour qu'on l'employe dans les grands ouvrages: son grand prix fait qu'on le falsifie quelquefois. Quand il est mêlé de cendre bleue, il noircit au feu.

Il y a encore une sorte de bleu, l'Inde & l'Indigo. L'inde est plus claire & plus vive que l'indigo, qui est brun. Ces deux couleurs sont bonnes à la *détrempe*, particuliérement pour faire les verds.

On se sert du verd de montagne & des cendres vertes.

Le verd de vessie & le verd d'iris ne doivent être employés que dans les ouvrages en petits, qu'on veut emborder & mettre sous verre.

Toutes les terres & pierres noires peuvent servir pour la *détrempe*. Quelques uns font usage du noir de fumée calciné, mais toujours pur & sans le rompre avec aucune autre couleur: il

n'est cependant pas si pernicieux à la *détrempe* qu'à l'huile.

On se sert encore à la *détrempe* d'une couleur brune appellée *fulverin*. On l'employe sur toute sorte de couleurs brunes : elle se trouve chez les teinturiers en écarlate, & ce n'est autre chose que l'urine dans laquelle ils lavent leurs draps aussitôt qu'ils sortent de la teinture.

Il y a, tant pour l'huile que pour la *détrempe*, des couleurs qu'on est obligé de broyer sur le champ, au moment même où l'on veut s'en servir. Celles pour la *détrempe* qui sont broyées à l'eau, doivent être conservées avec un peu d'eau par-dessus, pour empêcher qu'elles ne se sèchent.

DIAMANT. (subst. masc.) La poudre de *diamant* est nécessaire au travail des graveurs en pierres fines. Les outils de fer tendre & de cuivre dont ils font usage, ne servent que de support à cette poudre qui s'y attache par le moyen de l'huile d'olive dans laquelle il faut la détremper : c'est elle seule qui mord sur les pierres ; l'acier le plus dur ne pourroit les attaquer. On peut cependant la remplacer au besoin par la poudre de rubis, ou d'autres pierres orientales : mais elle a moins d'activité. On peut croire que, par la rareté du *diamant*, les anciens étoient obligés de s'en contenter. Ils se sont aussi servis de l'émeril : mais cette substance a trop d'inconvéniens pour qu'ils l'ayent employée à terminer leurs ouvrages précieux.

DORURE, (subst. fém.) L'art de dorer les métaux, le bois, &c. n'est point étranger aux arts qui dépendent du dessin, puisque l'on dore, en tout ou en partie, des ouvrages de sculpture.

La *dorure* est l'art d'employer l'or en feuilles & l'or moulu, & de l'appliquer sur les métaux, le marbre, les pierres, le bois & diverses autres matières.

Cet art n'étoit point inconnu des anciens. Mais ils n'ont pas poussé celui de dorer la pierre, &c. aussi loin que les modernes. L'avantage que nous avons sur eux, à cet égard, est dû au secret de la peinture à l'huile, découvert dans le temps de la renaissance des arts. Il nous fournit les moyens de rendre notre dorure à l'épreuve des injures du temps, ce que l'on présume que les anciens ne pouvoient faire. Ils paroissent n'avoir eu d'autre secret pour dorer les substances qui ne pouvoient supporter le feu, que le blanc d'œufs & la colle, qui ne sauroient résister à l'eau ; de sorte qu'ils bornoient l'usage de la *dorure* aux endroits qui étoient à couvert de l'humidité de l'air (*).

Les Grecs appelloient la composition sur laquelle ils appliquoient leur or dans la *dorure* sur bois, *leucophæum*, ou *leucophorum*. On nous la représente comme une espèce de terre gluante qui servoit probablement à attacher l'or & à le rendre susceptible du poli : mais les antiquaires & les naturalistes ne s'accordent pas sur la nature de cette terre, ni sur sa couleur, ni sur les ingrédiens dont elle étoit composée.

Les anciens connoissoient comme nous, selon toute apparence, la manière de battre l'or & de le réduire en feuilles : mais ils ne porterent jamais cet art, au moins quant à l'économie, à la perfection qu'il a atteint parmi nous, s'il est vrai, comme le dit Pline, qu'ils ne tiroient d'une once d'or que sept cents cinquante feuilles, de quatre travers de doigt en quarré. Il ajoute, il est vrai, que l'on pouvoit en tirer un plus grand nombre ; que les plus épaisses étoient appellées *bracteæ prænestinæ*, parce que la statue de la Fortune, à Preneste, étoit dorée de ces feuilles, & les plus minces *quæstoriæ*. Les doreurs modernes emploient de même des feuilles de différentes épaisseurs ; mais il y en a de si fines, qu'un millier ne pèse pas quatre à cinq dragmes. On se sert des plus épaisses pour dorer sur le fer, & sur divers autres métaux ; les autres servent à dorer sur le bois.

Pline assure que l'on ne vit de *dorure* à Rome qu'après la destruction de Carthage, sous la censure de Lucius Mummius, & que l'on commença pour lors à dorer les plafonds des temples & des palais ; mais que le capitole fut le premier endroit que l'on enrichit de la sorte. Il ajoute que le luxe monta à un si haut point, qu'il n'y eut pas de citoyen dans la suite, sans en excepter les moins opulens, qui ne fît dorer les murailles & les plafonds de sa maison.

Dorure au feu, pour les métaux. La *dorure* d'or moulu se fait avec de l'or amalgamé avec du mercure qui est ordinairement dans la proportion d'une once de mercure pour un gros d'or.

Pour cette opération, on fait d'abord rougir le creuset : puis l'or & le vif-argent y ayant été mis, on les remue doucement avec le crochet ; jusqu'à ce qu'on s'apperçoive que l'or soit fondu & incorporé au vif argent. Après

(*) On sait que les anciens employoient la dorure sur des statues de marbre, & que les cheveux de la Vénus de Médicis ont été dorés. On ne peut nier qu'ils avoient des manieres solides d'appliquer la *dorure*, & qu'elle étoit capable de résister aux injures des siecles. On a deterré des voûtes antiques dont la *dorure* avoit conservé son éclat, & sa durée prouve bien qu'elle avoit été appliquée d'une maniere solide. Croit-on que nos *dorures* pussent résister à l'épreuve de seize siècles ? Loin de ravaler l'art des anciens à cet égard, regrettons plutôt que leurs écrivains ne nous en aient pas transmis le secret.

quoi, on les jette ainsi unis ensemble dans de l'eau, pour les apprêter & les laver. De là ils passent successivement dans plusieurs eaux, où cet amalgame, qui est presqu'aussi liquide que s'il n'y avoit que du vif-argent, se peut conserver très-long-temps en état d'être employé à la *dorure*. On sépare de cette masse le mercure qui n'est pas uni avec elle, en le pressant avec les doigts à travers un morceau de chamois ou de linge.

Pour préparer le métal à recevoir cet or ainsi amalgamé, il faut dérocher, c'est-à-dire décrasser le métal qu'on veut dorer : ce qui se fait avec de l'eau-forte ou de l'eau-seconde dont on frotte l'ouvrage avec la *grate-boësse* : après quoi, le métal ayant été lavé dans de l'eau commune, on l'écure enfin légèrement avec du sablon.

Le métal bien déroché, on le couvre de cet or mêlé avec du vif-argent que l'on prend avec la grate-boësse fine, ou bien avec l'avivoir, l'étendant le plus également qu'il est possible, en trempant de temps en temps la grate-boësse dans de l'eau claire ; ce qui se fait à trois ou quatre reprises : & c'est ce qu'on appelle *parachever*.

En cet état le métal se met au feu, c'est-à-dire sur la grille à dorer ou dans le panier, au-dessous desquels est une poële pleine de feu qu'on laisse ardent jusqu'à un certain degré, que l'expérience seule peut apprendre. A mesure que le vif argent s'évapore, & que l'on peut distinguer les endroits où il manque de l'or, on répare l'ouvrage, en y ajoutant de nouvel amalgame où il en faut. Enfin il se grate-boësse avec la grosse brosse de laiton, & alors il est en état d'être mis en couleur. C'est la dernière façon qu'on lui donne, & dont les ouvriers qui s'en mêlent conservent le secret avec un grand mystère. Ce secret ne doit pas être fort différent de la pratique dont on fait usage dans les hôtels des monnoies pour donner de la couleur aux espèces d'or.

Voici une autre méthode connue ; c'est de faire tremper l'ouvrage dans une décoction de tartre, de souffre, de sel, avec autant d'eau qu'il en faut pour le couvrir entièrement. On l'y laisse jusqu'à ce qu'il ait acquis la couleur que l'on desire ; après quoi, on le lave dans l'eau froide.

Pour rendre cette *dorure* plus durable, les doreurs frottent l'ouvrage avec du mercure & de l'eau-forte, & le dorent une seconde fois de la même manière. Ils réitèrent cette opération jusqu'à trois ou quatre fois, pour que l'or qui couvre le métal soit de l'épaisseur de l'ongle.

La *dorure* au feu avec de l'or en feuilles exige un procédé différent. Pour préparer le fer ou le cuivre à recevoir cette *dorure*, il faut les bien grater avec le grateau, & les polir avec le polissoir de fer ; puis les mettre au feu pour les bleuir, c'est-à-dire pour les échauffer jusqu'à ce qu'ils prennent une espèce de couleur bleue. Lorsque le métal est bleu, on y applique la première couche d'or que l'on ravale légèrement avec un polissoir, & que l'on met ensuite sur un feu doux.

On ne donne ordinairement que trois couches ou quatre au plus, chaque couche étant d'une seule feuille dans les ouvrages communs, & de deux dans les beaux ouvrages, & à chaque couche que l'on donne, on les remet au feu. Après la dernière couche, l'or est en état d'être bruni clair. (*Extrait d'un article de M.* PAPILLON, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on vient de lire concernant la *dorure* sur métaux, peut satisfaire jusqu'à un certain point la curiosité, mais seroit insuffisant pour guider quelqu'un qui se proposeroit d'opérer sans avoir des connoissances préliminaires de l'art du doreur. Cependant nous n'avons pas cru devoir prendre la peine de faire des recherches particulières sur cet objet, parce qu'il ne peut manquer d'être approfondi dans une autre partie de *l'Encyclopédie méthodique*, & parce qu'un sculpteur ne dorera pas lui-même au feu les ouvrages qu'il pourra faire en métaux. Il n'en est pas ainsi de la *dorure* à l'huile ou en détrempe. Elle appartient à la peinture considérée comme métier. D'ailleurs un sculpteur peut être chargé de quelques ouvrages en bois ou en carton, dans quelqu'endroit éloigné des villes où se trouvent des peintres-doreurs. Si ces ouvrages doivent être dorés, il sera obligé alors de former lui-même les ouvriers qu'il pourra se procurer, & qui n'auront aucune pratique de la *dorure*. Il faudra donc qu'il ait assez de théorie de cet art méchanique, pour pouvoir guider sûrement ces mains novices : & cette théorie, qu'il sera facile à un artiste intelligent de faire réduire en pratique sous ses yeux, doit être consignée dans notre Dictionnaire. Nous la puiserons, pour la leur transmettre, dans l'ouvrage d'un homme exercé à la pratique de cet art, M. Watin ; l'accueil qu'ont fait à son livre ceux qui pouvoient le juger, est un sûr témoignage de la bonté des principes qu'il renferme.

Nous allons commencer par donner, d'après cet auteur, un vocabulaire des substances qu'emploient les doreurs, & des instrumens dont ils font usage. Nous suivrons l'ordre alphabétique, qui est le plus commode pour les lecteurs.

Substances & Instrumens employés par les Doreurs.

ASSIETTE. C'est une composition sur laquelle on assied l'or : elle est composée de bol d'Arménie, d'un peu de sanguine, de mine de plomb en très-petite quantité, & de quelques gouttes

d'huile d'olive, plus ou moins, selon que la masse entière est plus ou moins forte : une demi-cuillerée d'huile suffit pour une livre de la composition. Les différentes substances qui la composent doivent être broyées séparément avec de l'eau de rivière très-limpide. Quand elles sont sèches, on les mêle toutes avec de l'huile d'olive, & on les broye de nouveau toutes ensemble. On la détrempe ensuite dans de la colle pour la coucher. L'*assiette* bien gouvernée & bien faite décide la beauté de la dorure.

Bilboquet. C'est un petit morceau de bois qui présente une surface unie, sur laquelle un a attaché de l'écarlate. On s'en sert pour enlever les bandes d'or que l'on a coupées. Avant de l'employer à cet usage, il faut haleter dessus, pour lui procurer par le souffle une légère humidité qui le rend capable de happer l'or. On s'en sert aussi pour dorer les parties droites. Cet instrument dore plus promptement & plus juste que la palette.

Bol d'Arménie, est une terre onctueuse, douce au toucher, de couleur rouge ou jaune. Le véritable *bol* venu de l'Arménie, ou de quelques autres contrées de l'Asie, entre dans les ingrédiens de la thériaque : mais celui dont il est ici question est tiré de plusieurs endroits de la France. Le plus estimé vient du Blésois, de la Bourgogne & du Saumurois. On en trouve même auprès de *Paris*, comme à Meudon, à Bâville, qui est d'un bon usage quand il est bien rouge. On le choisit net, non graveleux, doux au toucher, luisant & s'attachant aux lèvres. Il entre, comme on l'a dit, dans la composition de l'assiette.

Coussin. Le *coussin* est un morceau de bois qui doit avoir la forme d'un quarré-long. On met dessus deux ou trois cardes de bon coton, de l'épaisseur de trois doigts, & on les recouvre d'une peau de veau dégraissée & passée au lait. Lorsque cette peau est tendue, on attache aux quatre extrêmités du quarré une feuille de parchemin qui forme un bordage pour contenir l'or.

Couteau, dont la lame est large & mince. Il sert à couper l'or.

Mine de plomb. Tout le monde connoît ce minéral dont on fait des crayons. Il entre dans la composition de l'*assiette*. On le choisit en morceaux d'une grosseur moyenne, d'un grain fin & serré.

Mordant. C'est une composition dont on se sert quelquefois pour dorer à l'or mat, surtout lorsqu'on est pressé ; on emploie aussi le *mordant* pour brunzer. On le fait avec du bitume de Judée, & de l'huile grasse ; on y incorpore de la mine de plomb, & on l'éclaircit avec de l'essence. Quelquefois on y met simplement du vernis gras ; mais il fait moins d'effet.

Or-couleur. C'est le reste des couleurs broyées & détrempées à l'huile, qui tombe dans les pincelliers & dans les godets dans lesquels les peintres nettoyent leurs pinceaux. Cette matière, extrêmement grasse & gluante, ayant été rebroyée & passée par un linge, sert de fond pour y appliquer l'or en feuilles. On couche l'*or-couleur* sur la teinte dure avec un pinceau, comme si l'on peignoit. Plus il est vieux, plus il est onctueux. On le laisse exposé au soleil, pendant l'espace d'une année, dans un vase vernissé, ou dans une boete de plomb.

On fait aussi une sorte d'*or-couleur* très-beau avec du blanc de céruse, de la litharge, un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet, qu'on détrempe ensemble avec la même huile, en une consistance fort liquide, & qu'on expose de même au soleil pendant l'espace d'une année.

« Quelque bonnes que puissent être ces méthodes, les doreurs anglois, dit l'ancienne » Encyclopédie, aiment mieux se servir d'ochre » jaune broyé avec de l'eau, qu'ils font sécher » sur une pierre à craie, après quoi ils le » broyent avec une quantité convenable d'huile » grasse & dessicative, pour lui donner la » consistance nécessaire : ils donnent quelques » couches de cette composition à l'ouvrage qu'ils » veulent dorer ; & lorsqu'elles sont presque » sèches, mais encore assez onctueuses pour » retenir l'or, ils mettent les feuilles par-» dessus. » M. Watin assure que cet *or-couleur* ne vaut pas celui dont se servent les doreurs françois. Nous n'entreprendrons pas de juger ce procès entre les deux nations rivales.

Palette a dorer. Le nom de *palette* a été donné assez improprement à cet ustensile qui n'a aucune ressemblance avec la palette des peintres. Ce n'est autre chose qu'un bout de queue de petit-gris, qu'on dispose dans une carte de manière à lui faire faire l'éventail. Cette *palette* sert à prendre la feuille d'or ; mais auparavant on la fait passer sur la joue qu'on a enduite de graisse de mouton, qui s'y maintient dans une chaleur douce & dans un état suffisant de liquidité. Le léger frottement de la *palette* sur la joue graissée la rend propre à happer la feuille d'or qu'on enlève ; on pose doucement cette feuille sur l'ouvrage, & ensuite on y expire l'haleine pour l'étendre. Au bout opposé de la *palette* est attaché un autre pinceau dont

l'usage est d'appuyer la feuille d'or aussi-tôt qu'elle est posée.

Pierre a brunir, caillou dur & transparent qu'on affine & que l'on polit sur une meule, en lui donnant la forme d'une dent de loup. On l'adapte à un manche de bois par le moyen d'une virole de cuivre. Il faut bien se garder de mouiller cette pierre.

Pinceaux a mouiller. Ils sont de poil de petit-gris, & servent à mouiller l'ouvrage afin qu'il puisse retenir l'or. On a soin, quand on cesse d'en faire usage, d'en exprimer l'eau & de les presser, pour leur faire faire la pointe.

Pinceaux a ramendre. Ils servent à réparer les cassures de l'or. Il y en a de différentes espèces. Au lieu de faire la pointe, ils doivent être ronds, & d'un poil très doux, afin qu'ils ne puissent endommager l'or en le prenant.

Rocou, pâte sèche, ou extrait tiré par infusion ou macération des grains contenus dans la gousse d'un arbre nommé *Urum* ou *Roucou*. Cet arbre a la forme d'un noisetier & se trouve dans les îles de l'Amérique. La pâte de roucou doit être sèche, rouge, haute en couleur, d'une odeur forte & assez désagréable.

Safran, plante commune dans plusieurs endroits de l'Europe & même dans le Nord. C'est pour le pistil de sa fleur qu'elle est cultivée, & c'est cette partie qui est colorante. Il faut choisir le safran nouveau, bien séché, d'une belle couleur rouge, aussi peu chargé qu'il est possible de parties jaunes, odorant, d'une saveur balsamique & agréable. On le conserve dans des boëtes bien fermées. Il s'employe, ainsi que le rocou, pour faire des *vermeils*.

Sanguine, terre rouge & ferrugineuse, dont on fait des crayons, & qui est assez généralement connue par cet usage. Le doreur la choisit d'un rouge brun, pesante, compacte, unie, douce au toucher : elle entre dans la composition de l'assiette : elle sert aussi, mais calcinée, aux apprêts d'un genre de *dorure* qu'on appelle fort improprement *à la grecque*.

Vermeil. C'est un liquide qui donne du reflet & du feu à l'or, & qui fait paroître l'ouvrage *vermeilloné* comme s'il étoit doré d'or moulu. En voici la composition. *Rocou*, deux *onces*; *gomme-gutte*, une once; *sang-dragon*, une demi once; *cendres gravelées*, deux onces; *beau safran*, dix-huit grains. On fait bouillir ce mélange dans une pinte d'eau, à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit à trois demi-septiers, & on le passe par un tamis de soie ou de mousseline. Chaque fois qu'on en fait usage, on y ajoute un quart d'eau de gomme arabique, qui se compose avec un quarteron de gomme fondu à froid dans une pinte d'eau.

Vernis a la laque, sorte de liquide que l'on prépare pour dorer ou pour bronzer, quand on est très pressé. Il se compose en faisant fondre au bain-marie trois onces de gomme laque plate dans une pinte d'esprit de vin. Ce liquide, qui n'a ni consistance, ni brillant, est mal-à-propos nommé vernis. Il sert dans les apprêts de dorure pour dégraisser les couleurs à l'huile & les disposer à recevoir l'or avant que de coucher de mixtion.

Division *de la dorure*. » Peut-être, dit » M. Watin, trouvera-t-on que je m'arrête » trop sur les détails : mais la maladresse est » prompte, l'habileté lente, & la perfection » minutieuse ».

On distingue deux sortes de *dorure* : celle à l'huile & celle à détrempe. C'est à l'huile qu'on a coutume de dorer les dômes, les combles des églises, des basiliques, des palais, & les figures de plâtre ou de plomb qu'on veut exposer aux intempéries de l'air & aux outrages des temps. Elle s'applique sur les métaux, ne craint point l'humidité, & peut être lavée aussi souvent qu'on le desire.

La dorure en détrempe, moins solide, plus séduisante, exige plus d'apprêts & même plus d'art : mais elle a le désavantage d'être d'un usage moins étendu. On ne peut l'employer que sur quelques ouvrages de sculpture en stuc ou en bois, sur des boëtes, & sur quelques ornemens intérieurs des appartemens. Elle ne résiste ni aux impressions de l'humidité ni à celle de l'air : mais ses charmes égalent sa délicatesse : brillante, nuancée, brunie, matte, reflétée, elle se varie au gré de l'artiste intelligent pour imiter les variétés de la nature, au lieu que la dorure à l'huile n'a qu'une seule couleur, &, pour ainsi dire, qu'une seule physionomie.

La *dorure* s'applique sur toutes sortes de sujets, bois, plâtre, pierre, &c; mais il faut disposer le sujet à la recevoir, en rendre la surface unie, & y coucher ensuite des matières capables de happer l'or.

La *dorure en détrempe* veut être faite dans des ateliers où l'on puisse se garantir de l'ardeur du soleil : la grande chaleur de l'été y est contraire. Il faut écarter les mauvaises ha-

leines, les odeurs fortes, & craindre même, dit-on, la présence des femmes, lorsqu'elles éprouvent des infirmités ordinaires à leur sexe.

Passons maintenant aux nombreuses opérations de la *dorure*, plusieurs de ces opérations demandent même à être réitérées.

1. *Encoller*. Faites bouillir dans une pinte d'eau une bonne poignée de feuilles d'absynthe, & deux ou trois têtes d'ail. L'eau réduite à moitié, passez ce jus dans un linge, ajoutez-y une demi-poignée de sel, & un demi-septier de vinaigre: mêlez quantité egale de cette composition faite pour préserver le bois de la piquure des vers & tuer ceux qui pourroient y être, avec autant de bonne colle bouillante, pour l'employer dans cet état: encollez vos bois chaudement avec une brosse courte de sanglier.

La *colle* dont on se sert pour les ouvrages que l'on veut dorer, est celle de parchemin. Elle est faite de rognures de parchemin neuf & non écrit, qu'on fait macérer & dissoudre dans l'eau bouillante pendant quatre à cinq heures. On la coule ensuite, à travers un tamis ou linge clair, dans un vase très propre. Pour la composer, jettez une livre de parchemin dans six pintes d'eau bouillante, laissez la se macérer & bouillir pendant le temps prescrit, jusqu'à ce qu'elle soit réduite à moitié. Il faut que l'eau bouille d'une manière toujours égale. Cette colle, passée au linge ou au tamis, & refroidie, doit avoir la consistance d'une forte gelée. Pour que, dans les temps de grande chaleur, elle parvienne à cette consistance, il faut augmenter la dose du parchemin. La composition que l'on vient de lire convient aux saisons tempérées.

La colle doit être conservée dans des vases de terre vernissée & dans un endroit frais, éloignée du soleil, de toute chaleur, & de toute mauvaise exhalaison: elle tourne aisément, sur-tout dans les temps d'orage, & se corrompt promptement en été; alors elle se résoud en une eau gluante qui entre bientôt en une entière putréfaction. Elle se conserve bien l'hiver.

En langage de peintre & de doreur, cette même colle, différemment abreuvée, se nomme *colle forte*, *colle moyennement forte*, & *colle foible*. Ainsi quand il est question de colle forte dans ce qui concerne des apprêts de peinture ou de dorure, il ne faut pas prendre la *colle-forte* pour celle qui est généralement connue sous ce nom, & qui est à l'usage des menuisiers & autres ouvriers en bois. La *colle forte* du peintre, est celle dont on vient de lire la composition. En y ajoutant une pinte d'eau, on en fait de la colle moyennement forte, &. avec quatre pintes d'eau, on la réduit à la qualité de *colle foible*. Quelquefois on la rend encore plus légère, en y ajoutant une plus grande quantité d'eau.

Pour dorer sur la pierre ou le plâtre, il faut donner deux encollages: le premier de *colle foible* & bouillante, pour qu'elle pénetre bien dans la pierre; la seconde de *colle forte* ou *moyennement forte*. On ne met point alors de sel dans les encollages: il pousseroit une poussière saline sur la dorure, lorsque la pierre s'impregneroit de la plus foible humidité. Le mélange du sel n'a lieu que sur le bois, & il y est indispensable.

2. *Arrêter de blanc*. Faites bien chauffer une pinte de *très forte colle* de parchemin, à laquelle vous aurez joint un demi-septier d'eau. Saupoudrez la de deux bonnes poignées de blanc de Bougival, vulgairemment appellé blanc d'Espagne, pulverisé & passé au tamis de soie. Laissez le une demi-heure s'infuser; après quoi, vous le remuerez bien. Donnez-en une couche très chaude sur l'ouvrage, bien finement, & prenant garde qu'il ne reste trop d'épaisseur dans quelques endroits: Il faut fouiller les fonds des sculptures avec une brosse fine. Quoique cette couche de blanc doive être légère, il faut cependant que le bois ou la pierre soit si bien atteint qu'on ne l'apperçoive plus.

Prenez ensuite de la colle-forte de parchemin; saupoudrez-la, à discrétion, de blanc pulvérisé & tamisé, jusqu'à ce que la colle ne paroisse plus, & qu'elle en soit couverte à-peu-près de l'épaisseur d'un doigt. Couvrez votre pot, ne l'approchez du feu qu'autant qu'il le faut pour le maintenir dans un état de tiédeur. Demi-heure après, infusez votre blanc, qui doit être remué avec la brosse, jusqu'à ce qu'on ne voye plus de grumeaux & que le tout soit bien mêlé. Quand le blanc est un peu chaud, couchez le avec une brosse, très finement & très également; car si le blanc étoit trop épais, l'ouvrage feroit sujet à bouillonner. Donnez ainsi sept, huit ou dix couches, selon que la défectuosité du bois ou du plâtre peut l'exiger, ayant soin dans les ouvrages où les parties saillantes doivent être brunies, de bien garnir ces parties de blanc; car le bruni de l'or en est plus beau.

On n'applique pas une nouvelle couche, que la précédente ne soit bien sèche, ce qu'on reconnoit en posant le dos de la main. Il faut aussi avoir grand soin que toutes les couches soient bien égales entre elles; c'est-à-dire que la colle soit dans toutes de la même force, & que la quantité de blanc qu'on y infuse soit la même. Si l'on mettoit une couche forte sur une foible, la première ne seroit pas en état de soutenir la seconde, qui la tireroit à elle, & l'ouvrage tomberoit par écailles.

La derniere couche de blanc doit être d'une

bonne chaleur, & donnée un peu claire, en adoucissant légérement avec la brosse.

3. *Reboucher & peau de-chienner.* Entre les différentes couches de blanc, il faut abattre les petites bosses, boucher les défauts qui peuvent se trouver dans le bois, ou dans le plâtre ou la pierre, ce qu'on fait avec un mastic composé de blanc & de colle, qu'on appelle gros-blanc; ensuite on ôte les barbes du bois en frottant avec une peau de chien de mer, ce que les doreurs appellent *peau-de-chienner.*

4. *Poncer & adoucir.* Quand les couches de blanc sont séches, on taille uniment des pierres-ponces en les usant sur le quarreau; on en forme de plates pour adoucir les grandes parties, & de rondes, pour atteindre les moulures ou ce qui en a à peu-près la forme, & l'on a de petits bâtons de bois blanc très minces, pour fouiller dans les parties enfoncées qui peuvent être engorgées de blanc.

On mouille l'ouvrage par petites parties pour y passer la pierre-ponce; on frotte légérement pour lisser l'impression, & à mesure qu'on adoucit, on lave la surface avec une brosse douce qui ait servi au blanc, pour ôter la bourbe qui se forme sur l'ouvrage. On pompe ensuite l'eau avec une petite éponge, on a grand soin d'éviter qu'il en reste, & on enleve très légérement avec le doigt tous les petits grains qui peuvent se trouver sur le blanc. Enfin, on passe sur toute la surface une toile un peu rude, pour achever de la nettoyer.

5. *Réparer.* Quand l'ouvrage est adouci, poncé & sec, il faut rendre à la sculpture les premieres finesses, que les différentes couches de blanc dont on l'a couverte n'ont pu manquer d'altérer. On se sert pour cette opération d'ébauchoirs ou fers tournés en crochets de différentes espèces; & ce travail répond à celui par lequel on termine un morceau de sculpture. On sent bien que si l'ouvrage qu'on doit réparer est de quelque prix du côté de l'art, il faut que le réparateur soit un artiste habile.

6. *Dégraisser.* Cette opération consiste à rendre au blanc sa première propreté. Plus l'ouvrage est précieux, plus la réparation a exigé de temps, & plus la surface a éprouvé de frottement de main & d'outils, ce qui a terni, &, comme on dit, *graissé* le blanc. On le nettoye avec un linge mouillé qu'on passe légérement sur les parties qui doivent être mattes & brunies, & l'on se sert d'une brosse douce & mouillée pour le reste. On lave ensuite le tout avec une éponge douce, en prenant garde qu'il ne reste aucun grain, ni aucun poil de brosse.

7. *Prêler.* L'ouvrage sec, on le *prêle* légérement, c'est-à-dire qu'on en lisse bien toutes les parties avec de la prêle, ayant soin de ne pas user le blanc. On appelle *prêle* les tuyaux cannelés, rudes & striés d'une plante qui porte le même nom.

8. *Jaunir.* On met dans un demi-septier de bonne colle de parchemin, bien nette & transparente, deux onces d'ochre jaune broyée très-fine à l'eau. On la laisse détremper & déposer dans la colle chaude. Cette colle doit être de moitié moins forte que celle qu'on emploie pour le blanc.

Quand l'ochre est précipitée au fond, on passe le dessus à travers un tamis de soie, ou une mousseline fine, ce qui donne une teinture jaune. On la fait chauffer, & on l'emploie très-chaude avec une brosse fort douce & bien nette. On jaunit ainsi tout l'ouvrage, avec l'attention de ne le pas frotter trop long-temps; car on détremperoit le blanc, on lui feroit perdre les finesses de la réparation, & tout l'ouvrage seroit gâté.

Cette teinture jaune remplit les parties enfoncées où l'or ne pourra pénétrer: elle sert aussi de mordant pour tenir l'assiette & happer l'or.

9. *Engrainer.* Il faut attendre que le jaune soit bien sec. Alors on prêle encore une fois tout l'ouvrage, dont la surface ne doit conserver aucune inégalité.

10. *Coucher d'assiette.* Nous avons donné la préparation de l'assiette dans le vocabulaire des substances & instrumens nécessaires au doreur.

On détrempe cette assiette dans de la colle légère de parchemin, un peu chaude, passée, tamisée, & très-nette. On en donne trois couches avec une petite brosse de soies de porc, longue, mince, & douce.

11. *Frotter.* Quand les trois couches d'assiette sont seches, on frotte avec un linge neuf & sec les parties qui doivent rester mattes. Par ce moyen, l'or qu'on ne doit pas brunir s'étend & devient brillant; & quand on applique l'or, l'eau coule dessous, sans tacher.

Mais on ne touche point avec le linge les parties qui seront brunies; on donne sur ces parties deux couches de la même assiette, détrempée dans de la colle à laquelle on ajoutera un peu d'eau pour la rendre plus douce.

12. *Dorer.* Prenez de l'or très-beau, d'égale couleur, & non piqué; il se vend en livrets, depuis le prix de soixante-dix livres le millier en feuilles, jusqu'à cent cinquante. Les ors les plus généralement employés dans la *dorure*, coûtent depuis quatre-vingt jusqu'à cent vingt livres le millier de feuilles.

Vuidez un livret d'or sur votre coussin. Ensuite, avec des pinceaux de différentes grosseurs, proportionnés aux formes de ce que vous voulez dorer, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, & très-fraîche; dans l'été on y ajoute même de la glace. Il faut changer d'eau de demi-heure en demi-heure, ne mouillant chaque place qu'à mesure qu'on y veut

poser l'or. Les enfoncemens doivent être dorés avant les parties éminentes.

La feuille posée, faites passer, avec un pinceau, de l'eau derrière cette feuille, en appuyant sur le petit bord, & évitant qu'il n'en passe par-dessus, sur-tout aux parties qu'on veut brunir, car elle tacheroit l'or. Cette eau étend la feuille. Ensuite on halete dessus légèrement; &, avec le bout d'un pinceau, on retire l'eau qui auroit pu s'amasser, car elle détremperoit l'assiette & les apprêts de dessous.

13. *Brunir* On laisse sécher, mais non pas trop, les parties qui ont été préparées pour être brunies. Si l'ouvrage étoit trop sec, le bruni seroit moins beau. Avant de brunir, on passe la pierre dans les endroits où l'or pourroit s'élever en cloche.

On passe ensuite bien légèrement sur l'ouvrage un pinceau de poils longs & très-doux, pour ôter la poussière qui peut y être tombée; ensuite on passe la pierre à brunir sur l'ouvrage, en allant & revenant sur chacune des parties à brunir, & appuyant le pouce gauche sur la pierre même pour la maintenir, de peur qu'elle ne s'échappe, & n'aille toucher les parties qui ne doivent point être brunies. On mouille l'endroit bien légèrement avec un petit pinceau, & on y applique un petit morceau d'or, que l'on brunit quand il est sec.

14. *Matter.* Quand on a bruni les parties qui doivent l'être, il faut matter les autres; ce qui se fait en donnant avec un pinceau une couche légère & douce de colle de parchemin qui soit bien nette, sans aucune partie terreuse & bien tamisée. Elle doit avoir la moitié de la consistance de celle que l'on a employée pour jaunir, & être d'un degré moyen de chaleur, car trop chaude, elle enleveroit l'or. On ne passe qu'une seule fois le pinceau sur l'or, & l'on a soin de fouiller dans les parties enfoncées de la sculpture.

15. *Ramender.* Si le doreur a oublié de mettre de l'or dans quelques petits enfoncemens, ou si quelques parties d'or ont été enlevées, quand on a passé la colle pour matter, il faut couper une feuille d'or par petits morceaux sur le coussin, & poser de ces petits morceaux dans les endroits où il en manque. On se sert pour cette opération des pinceaux à ramender. Il faut avant d'appliquer l'or, mouiller la place où il manque, avec un pinceau un peu trempé. Lorsque le ramendage est sec, on passe un peu de colle sur chaque endroit.

16. *Vermeillonner.* On trempe dans le vermeil un pinceau très-fin, & l'on vermeillonne avec grand soin toutes les parties que l'on juge à propos, sans mettre trop de vermeil, car il formeroit des noirs. Il faut le passer légèrement & ne faire que glisser sur l'or. Cette opération donne à l'ouvrage du reflet & une couleur d'or moulu.

17. *Repasser.* Cette opération consiste à repasser sur tous les mats une seconde couche de colle à matter.

Quand on ne tend pas à la perfection, on peut omettre quelques-unes des opérations qui viennent d'être détaillées.

Dorure *de différens ors* Comme on a su donner à l'or différentes couleurs, on peut varier les teintes de la dorure. Les apprêts sont les mêmes jusqu'à l'opération de *jaunir* exclusivement. Alors, en appliquant le jaune, il faut réserver en blanc les parties qui doivent être dorées d'un or vert ou citron.

Si l'on veut dorer en or vert, on donne sur le blanc qu'on a réservé une couche d'un peu de blanc de céruse broyé très-fin à l'eau, d'un peu de bleu de Prusse tendre, & d'un peu de stil-de-grain, chacune de ces substances broyées à l'eau séparément. Ensuite combinées ensemble, elles donnent un vert-d'eau. On détrempe le tout dans la même colle dont on s'est servi pour le jaune, & on ne se sert que du dessus, qui donne une teinte claire.

Si l'on veut dorer d'un or citron, on charge la céruse d'un peu de stil-de-grain que l'on broye & que l'on détrempe de même à la colle, & dont on met une couche sur l'endroit réservé en blanc.

L'ouvrage fini & doré, il faut aussi faire des vermeils verts ou citron. On compose le vert avec de la gomme-gutte & très-peu de bleu de Prusse. Pour le citron, on éclaircit le vermeil ordinaire en y introduisant du jus de gomme-gutte.

Dorure *d'or mat repassé.* Dans les ouvrages pressés, ou lorsqu'on ne veut pas engager du blanc dans de très-belle sculpture, on ne fait que donner un encollage blanc, clair, à deux couches seulement. Ensuite on nettoie proprement les grains de l'ouvrage en adoucissant légèrement: on couche du jaune, & l'on pose l'or comme ci-dessus. On donne deux couches de colle à matter par-dessus. Cette *dorure* n'a pas tout l'éclat de celle qu'on vient de décrire, puisqu'elle ne reçoit aucun apprêt, & qu'elle ne présente par-tout que des parties mattes.

Dorure *à la grecque.* Le nom de cette *dorure* ne doit pas en imposer; elle n'est point d'une origine grecque, & doit sa dénomination à une mode qui a duré quelque temps à Paris. Elle n'est d'usage que pour des meubles, mais les meubles appartiennent à l'art quand ils sont ornés de sculpture.

Comme elle exige moins d'apprêts que l'or bruni, les sculptures & moulures ne sont pas de même

même sujettes à être engorgées de blanc. Si le bruni dont elle est susceptible est moins brillant, ses mats sont plus beaux. Cette beauté vient de ce que ces mats se font à l'huile, après le bruni, & qu'on les couvre de vernis. Cette *dorure* a encore l'avantage de ne point s'écailler, & de pouvoir être lavée. En voici les procédés.

1.° L'encollage se fait comme on l'a déjà vu.

2.° Calcinez extraordinairement de la sanguine, jusqu'à ce qu'elle ait perdu sa dureté. Calcinez aussi du blanc de céruse & du talc; broyez chacune de ces substances séparément, très-fin, à l'eau pure & nette; mêlez-les ensemble & rebroyez-les de même à l'eau.

3.° Détrempez ces couleurs ainsi broyées avec de la colle très-chaude & très-forte, plus forte que la colle du blanc de dorure: mêlez-y un tiers de blanc de Bougival aussi infusé à la craie.

4.° Donnez deux ou trois couches de cette teinte dure en tapant, & une troisième en adoucissant.

5.° Dégorgez l'ouvrage avec des fers, réparez-le & adoucissez toutes les parties de la même manière dont on a déjà donné le procédé.

6.° Couchez l'assiette sur les endroits que vous voulez brunir, de même qu'à l'or bruni.

7.° L'assiette couchée, appliquez l'or aux endroits que vous destinez à être brunis. Laissez-le sécher; passez ensuite légèrement un pinceau dessus pour ôter la poussière, & brunissez.

8.° L'ouvrage bruni, il faut, sur toutes les parties qu'on veut matter, donner trois ou quatre couches de vernis à la gomme-laque: quand elles sont sèches, polissez-les avec un peu de prêle, prenant garde de gâter les parties brunies.

9.° Couchez bien exactement l'or-couleur, le mordant, ou la mixtion: pénétrez dans les fonds, en bordant bien juste les endroits brunis.

10.° Quand l'or-couleur est bien sec, il faut, ainsi qu'à l'or mat appliquer l'or.

11.° Quand l'or est à son tour bien sec, passez un vernis à l'or à l'esprit-de-vin. On le chauffe à mesure qu'on l'applique, avec un réchaud de doreur. Ensuite on donne deux ou trois couches de vernis gras.

Il faut observer, avant que de vernir, que s'il y avoit quelques parties qui n'eussent pas voulu prendre l'or, il faudroit, le fond étant brun, poser de l'or coquille avec un pinceau assez fin pour passer dans les petits fonds.

On vient de voir que la dernière opération consiste à passer deux sortes de vernis sur l'ouvrage. Nous allons placer ici la recette de ces vernis.

Vernis *à l'or à l'esprit-de-vin.* Pilez séparément quatre onces de gomme-laque en branches, & même quantité de gomme-gutte, de sang-dragon, de rocou, & une once de safran. Jettez chacune de ces drogues séparément dans une pinte d'esprit-de-vin, que vous tiendrez dans un bocal ou vaisseau, exposé pendant quinze jours au soleil ou à la chaleur d'une étuve, pour les exciter à la dissolution. Les teintures sont plus belles, quand elles sont faites sans feu. Au défaut de soleil, tenez-les un peu éloignées du feu pour leur donner une chaleur égale. Quand elles seront fondues, mêlez-les toutes ensemble. Plus ou moins de chacune de ces dissolutions donne à l'or différens tons, suivant les différentes combinaisons que l'on en fait. On charge davantage la teinture, quand on veut vernir des ouvrages argentés pour leur faire imiter les ouvrages dorés.

Vernis *gras à l'or.* Faites fondre séparément huit onces d'ambre, & deux onces de gomme-laque. Lorsqu'elles seront mêlées, incorporez-y une demi-livre d'huile de lin, cuite & préparée, & ensuite une livre environ d'essence, que vous aurez eu soin de colorer auparavant, en y faisant fondre, comme pour l'autre vernis, de la gomme-gutte, du safran, du sang-dragon, & un peu de rocou. C'est par la quantité & la combinaison différente de ces quatre substances, qu'on fait prendre à l'or le ton que l'on cherche.

Dorure a l'huile. Si cette *dorure* a sur celle en détrempe l'avantage d'être plus solide, elle a aussi en sa faveur la simplicité des procédés. Elle s'applique sur la pierre, le plâtre, & les métaux.

1.° Il faut commencer par l'impression du sujet qui doit recevoir la dorure. Elle se fait en y étendant une couche de blanc de céruse détrempé à l'huile de lin, à laquelle on joint un peu d'huile grasse & très-peu d'essence de thérébentine. On broie ce blanc à l'huile de lin mêlée de litharge.

2.° On calcine de la céruse, on la broye très-fin, à l'huile grasse, & on la détrempe avec de l'essence, ce qu'on ne fait qu'à mesure qu'on veut l'employer, parce qu'elle est sujette à s'épaissir. C'est ce qu'on nomme la *teinte-dure.* On en donne trois ou quatre couches. Il faut bien atteindre les fonds, étendre la couleur le plus également qu'il est possible, & donner aux couches le moins que l'on peut d'épaisseur.

3°. Prenez de l'or-couleur passé par un linge bien fin; & avec une brosse très-douce qui ait servi à travailler aux couches à l'huile, couchez cet or bien uniment & à sec. Atteignez les fonds avec de petites brosses.

4°. L'or-couleur étant assez sec pour happer l'or, étendez l'or sur le coussin. Dorez avec la palette, en appuyant légèrement avec du coton, & ramendant les petites parties dans les fonds.

avec de l'or que vous couperez par morceaux, & que vous appuierez avec un pinceau de putois.

5° Si l'ouvrage doit être exposé à l'air extérieur, il ne faut pas le vernir; car la dorure vernie, se corrode comme si l'on y avoit jetté des gouttes d'eau-forte, lorsque le soleil la frappe à la suite d'une grande pluie. Mais quand les sujets sont à l'abri des injures de l'air, il faut les couvrir d'une couche de vernis à l'or à l'esprit-de-vin, en y promenant un réchaud de doreur, & ensuite y poser un vernis gras. Pendant qu'on applique le vernis, il faut que l'attelier soit très-chaud. On pose la couche de vernis doucement, & avec égalité. Celui qui pose le vernis est suivi d'un ouvrier qui réchauffe l'ouvrage avec un réchaud de doreur, en le promenant plusieurs fois devant la couche, sans s'arrêter au même endroit, de peur de faire bouillonner le vernis. Cette chaleur fait revenir l'or, & rend au vernis toute sa transparence avant qu'il soit sec. Sans cette précaution il deviendroit blanc & louche.

Dorure a l'huile *vernie-polie*. 1° Broyez très-fin & séparément du blanc de céruse, moitié d'ochre & un peu de litharge. Détrempez le tout avec de l'huile grasse coupée d'essence de thérébentine, & étendez uniment cette couche d'impression.

2.° La couche sèche, prenez de la *teinte-dure*. Elle se compose, comme nous venons de le dire, avec du blanc de céruse modérément calciné, broyé à l'huile grasse & détrempé à l'essence. Donnez-en plusieurs couches, chacune à un jour de distance, les laissant sécher dans un endroit chaud, ou au soleil. On multiplie ces couches jusqu'à dix ou douze, suivant que l'ouvrage l'exige; les fonds unis sont ceux qui en exigent davantage.

3.° Les couches données & l'ouvrage bien sec, adoucissez d'abord avec une pierre-ponce & de l'eau; ensuite avec une serge & de la ponce passée au tamis de soie: quand la teinte dure est bien adoucie, elle doit être unie comme une glace.

4.° Avec une brosse de poil de blaireau, donnez bien légèrement & toujours à une chaleur douce, quatre à cinq couches d'un beau vernis à la laque. Il se compose en faisant fondre au bain-marie trois onces de gomme-laque plate dans une pinte d'esprit de-vin. Si l'on avoit de grands fonds de panneaux unis à dorer, on donneroit jusqu'à dix couches de ce vernis.

5.° On laisse sécher ces couches. Ensuite on polit avec de la prêle, puis avec de la potée & du tripoli qu'on détrempe dans l'eau & dont on imbibe un morceau de serge.

6.° On donne à l'ouvrage, dans un endroit chaud, une couche de mixtion avec une brosse très-propre & très-douce. Cette couche doit être très-unie, & aussi peu épaisse qu'il est possible. On la donne en adoucissant.

7.° On connoît le juste degré de siccité de la mixtion quand elle est capable de happer: il faut la tâter avec le dessus de la main dans un petit coin de l'ouvrage. Pour dorer les grandes parties, appuyez le bord de la feuille, & ouvrez-la à mesure qu'elle s'étend, en prenant soin qu'elle ne fasse aucun pli: cela s'appelle *poser au livret*. Posez les feuilles les unes à côté des autres. Les petites parties de l'ouvrage, ou les ouvrages tout composés de petites parties, se dorent en appuyant l'or avec du coton.

8.° Après avoir laissé sécher l'ouvrage pendant plusieurs jours, & l'avoir épousseté avec une brosse de blaireau bien douce, on le couvre d'un vernis à l'or à l'esprit-de-vin. On le pose au réchaud, comme dans la précédente manière de dorer.

9.° Quand il est sec, on donne plusieurs couches de vernis gras à l'or, laissant entre chaque couche une distance de deux jours. Le mieux, quand le temps & la nature de l'ouvrage le permettent, est de le laisser exposé au soleil. Les grands fonds de panneaux exigent plus de vernis que les sculptures.

Au lieu de vernis gras à l'or, on emploie aussi le vernis blanc de copal. En voici la composition. Sur une livre choisie de copal fondu, jettez quatre, six ou huit onces d'huile de lin cuite & dégraissée. Quand l'incorporation est faite, retirez votre pot du feu, en remuant toujours; &, après que la chaleur est appaisée, jettez-y une livre d'essence de thérébentine de Venise. Pour qu'il se perfectionne, il faut le passer par un linge & le garder. Plus il est conservé, plus il prend de qualité en se clarifiant.

10.° Les grandes parties, telles que les panneaux, se polissent avec une serge ou un morceau de drap imbibé d'eau mêlée de tripoli. On les lustre avec la paume de la main, qui doit être ointe d'un peu d'huile d'olive. Cette sorte de dorure s'emploie sur les ouvrages en bois. (*Extrait de l'art du peintre, doreur, vernisseur, par M. Watin.*)

DRESSOIR, (subst. masc.) Instrument des graveurs en pierre fines. C'est une plaque de fer extrêmement polie, & dressée avec un autre morceau du même métal, sur laquelle on adoucit les cailloux en les frottant avec de l'émeril. (*Ancienne Encyclopédie.*)

DRILLE, (subst. fém.) Instrument qui tourne moyennant un arrêt ou un archet, & auquel le sculpteur adapte un trépan pour percer le marbre.

E

EAU-FORTE. (subst. comp. fem.) Acide nécessaire au graveur pour donner de la profondeur aux travaux dont il a chargé le vernis qui couvre son cuivre. Il y a deux sortes d'*eaux-fortes* qui servent à cet usage. Quelquefois l'artiste préfère absolument l'une à l'autre : quelque fois il employe successivement toutes les deux pour faire mordre le même ouvrage. L'une se nomme *eau forte de départ*, parce que les orfèvres s'en servent pour faire le *départ* des métaux, c'est-à-dire pour les séparer l'un de l'autre. L'autre se nomme *eau-forte à couler*, parce qu'elle n'a d'effet qu'autant qu'on l'a fait couler, ou que du moins on la balance sur la planche. *Voyez* l'article GRAVURE *à l'eau forte*.

ÉBARBER. (v. act.) Enlever, à l'aide de l'instrument nommé ébarboir, les rudesses qui restent au bord des tailles faites au burin ou à la pointe sèche.

ÉBARBOIR. Instrument d'un très-bon acier à l'usage des graveurs sur cuivre. Il leur sert à ôter les *rebarbes*, c'est-à-dire la sorte de barbe ou de morfil qui reste au bord des tailles après qu'elles ont été ouvertes par le burin ou la pointe sèche. La lame de l'*ébarboir* est quarrée, elle doit être aiguisée bien tranchante & sans qu'il y reste aucun morfil. On appelle plus ordinairement grattoir l'*ébarboir* dont la lame est triangulaire : mais cette différence dans la forme n'en change pas l'usage & dépend du choix de l'artiste.

Cet instrument sous sa forme quarrée ou triangulaire, devient quelque fois grattoir : c'est-à-dire qu'il sert à gratter & enlever les travaux que l'artiste se repent d'avoir faits & qu'il veut enlever : le tranchant est tenu parallelement à la planche quand on veut ébarber, & diagonalement quand on veut gratter.

ÉBAUCHE, (subst. fem.) C'est ainsi qu'on appelle le premier travail dont on couvre le fond sur lequel on veut peindre. On fait aussi des *ébauches* des ouvrages de sculpture & de gravure. Voyez à cet égard les art. *sculpture*, *gravure*.

Chaque artiste peut avoir une manière particulière d'*ébaucher*. Il ne sera donc parlé ici de cette opération qu'en faveur des commençans, ou des personnes qui, sans professer l'art, veulent se faire une idée de ses procédés.

Comme la peinture à l'huile se fait ordinairement sur des toiles imprimées, ou sur des murs dont le fond est brun, on commence à *ébaucher* en traçant le contour des figures & des draperies avec un crayon fait de quelque pierre blanche & tendre, qui puisse s'effacer aisément avec un linge, ou avec une éponge un peu humectée d'eau. On recherche ensuite les mêmes contours avec une teinte qui tienne des couleurs propres à chaque chose : par exemple, pour les carnations on se sert de laque, où l'on a mis un peu de terre d'ombre, ou de quelqu'autre couleur qui serve à l'union, qui seche promptement & qui ne soit pas malfaisante. On recherche particuliérement les contours des draperies avec une de leurs teintes ; ensuite on en remplit le vuide avec les autres couleurs pour faire les jours & les ombres, & enfin on fait le fond du tableau : c'est ce qu'on appelle proprement *ébaucher*. Il faut laisser sécher cette *ébauche*, après quoi on peut finir avec les mêmes teintes ou plus claires ou plus fortes. On commence par le haut du tableau, de la gauche à la droite, comme lorsqu'on écrit. Si la toile est fort grande, on la tient roulée ; ou bien l'on s'échafaude si elle est montée sur chassis.

On peut ici faire une observation qui regarde l'emploi de certaines couleurs à l'huile : c'est qu'on *ébauche* avec des couleurs communes, pour ménager celles qui sont d'un trop grand prix. Par exemple, quand on veut finir une draperie avec de la laque fine, on en fait l'*ébauche* avec de la laque commune. De même une draperie qu'on veut finir avec le plus bel outremer, s'*ébauche* avec du plus commun. Enfin, au lieu d'outre-mer dans la première teinte d'ombres, & même dans les demi-teintes, on peut se servir, pour ébaucher, de charbon de saule, qui est un peu bleuâtre ; ou de noir d'os, & l'on termine avec l'outre-mer : mais cette pratique rend les teintes moins fraîches.

Cette ébauche du tableau ne sert que pour couvrir la toile avec les couleurs, & pour en faire voir l'effet ; mais il faut qu'elle soit faite proprement, & tâcher que toutes les couleurs soient aussi bien placées qu'il est possible. Pour cet effet, il faut que le dessin soit bien arrêté avant que de commencer le tableau : car si, en finissant, on met du brun sur du clair, ou du rouge sur du bleu, ou des couleurs fort différentes l'une sur l'autre, les dernières couleurs perdront toujours de leur éclat en se séchant. Lorsqu'on veut faire de ces changemens, il faut repeindre à plu-

ficurs fois, pour donner plus de corps à la couleur qui doit rester.

On a coutume d'ébaucher légèrement, sans donner beaucoup d'épaisseur aux couleurs, ni de valeur aux teintes, & laissant sur toute l'ébauche un ton foible & gris. L'*ebauche*, ainsi conçue, n'est guère qu'un lavis de couleurs, sur lequel le peintre peut aisément revenir. (*Elémens de peinture pratique par de Piles*, refondus par *Jombert*.

EBAUCHOIR, (subst. masc.) Instrument des sculpteurs, dont ils se servent pour travailler la terre ou la cire. Ce sont des morceaux de bois ou d'ivoire de sept à huit pouces de long, s'arrondissant à l'un des bouts, & s'applatissant de l'autre.

On nomme aussi *ébauchoir* une espéce de ciseau à manche, dont se servent les sculpteurs en stuc ou en plâtre, pour *ébaucher* leurs ouvrages.

ECACHER, (v. act.) Froisser par un mouvement de pression. Lorsque le graveur sur cuivre veut affoiblir quelques tailles en passant dessus le brunissoir, il ne doit pas appuyer trop fort, parce qu'il les *écacheroit*. Il faut reprendre & rentrer au burin les tailles *écachées* pour leur rendre la vie.

ÉCHAFAUD, (subst. masc.) Les peintres travaillent quelque fois sur des *échafauds*, surtout quand ils exécutent des ouvrages à fresque. Il seroit ici fort déplacé d'entrer dans aucun détail sur la manière dont ils doivent être construits, puisque cette construction doit être subordonnée aux circonstances. Ce qu'on peut seulement conseiller aux artistes, c'est de veiller eux-mêmes à la solidité de l'échaffaudage qu'ils commandent. Ils ne doivent pas partager la témérité des maçons, qui aiment quelquefois mieux risquer leur vie que de se donner tous les soins qui seroient capables de l'assurer.

Les peintres qui travaillent à de grands tableaux, ont dans leur attelier un échafaud permanent, mais mobile, & porté sur des roulettes. Quelque fois ils suppléent à l'*échafaud* par une échelle, à laquelle s'adapte solidement un banc qu'on peut appliquer également aux différens échellons, suivant la hauteur à laquelle on a besoin de travailler.

ECHENO ou ECHENAU, (subst. masc.) C'est dans la fonderie en grand, un bassin pratiqué au-dessus de l'enterrage. Les principaux jets de la figure à couler y aboutissent. On y fait passer le métal liquide au sortir du fourneau, afin qu'il se communique aux jets, qui eux-mêmes le distribuent dans toute la figure.

ECHOPE, (subst. fem.) Instrument des graveurs à l'eau forte. Ils le font eux-mêmes en ensant le bout d'une pointe & la passant obliquement, en la tenant ferme & sans la tourner, sur la pierre à l'huile, ce qui forme un biseau d'une forme ovale. Les *échopes* servent à graver de gros traits.

Les *échopes* des graveurs en creux, en relief & en cachets, sont des espéces de burins dont le ventre est applati au lieu d'être tranchant.

EGOUT, (subst. masc.) Les *égouts*, dans la fonderie, sont des tuyaux de cire qu'on attache à la figure, & qui, étant renfermés dans le moule de potée, & fondus en même temps que les cires de la figure, laissent dans le moule, des canaux par lesquels s'écoulent ces cires.

EMAIL. (*Bleu d'émail.*) On l'appelle quelquefois *smalte bleue*. C'est une couleur d'un grand usage pour les émailleurs. Voici la façon de la preparer, suivant Néri, dans son *art de la verrerie*. On prend quatre livres de la fritte ou matière dont on fait l'émail; quatre onces de safre reduit en poudre, qui n'est autre chose qu'une preparation de cobalt, & quarante-huit grains d'*Æs ustum*, ou de cuivre calciné par trois fois: on mêle exactement ces trois matières, on les met au fourneau de verrerie dans un pot vernissé en blanc. Lorsque le mêlange est bien entré en fonte, il faut le verser dans de l'eau claire pour le bien purifier. On le remet ensuite fondre de nouveau; on réitere l'extinction dans l'eau, & la fonte, deux ou trois fois; on obtient de cette façon un très-beau *bleu d'émail*.

Kunckel, dans ses remarques sur Néri, observe qu'il n'est guère possible de prescrire exactement la dose de safre qu'on doit employer pour faire le *bleu d'émail*. Il est bon de commencer par en faire des épreuves en petit, suivant les differentes nuances que l'on cherche. Si l'on trouve le bleu trop clair, il faut augmenter petit à petit la dose du safre; si au contraire il est trop foncé, il faut remettre de la fritte de l'*émail*. C'est en suivant ainsi certaines proportions, qu'on peut produire dans l'*émail*, les différentes nuances de bleu. Si, par exemple, on vouloit un *bleu d'émail* celadon, ou de couleur d'aigue-marine, il faudroit renverser les doses données ci-dessus, & l'on prendroit alors quatre livres de la fritte d'*émail*, deux onces d'*æs ustum*, & seulement quarante-huit grains de safre: on mêleroit bien ces trois matieres: du reste on suivroit exactement la méthode précédente pour leur fonte & leur purification. Il faut bien observer que toutes ces operations sont fort delicates, & demandent une attention toute particulière: car pour peu qu'on ne fasse point attention aux circonstance, il se produit des effets tous différens de ceux qu'on veut cher-

cher: c'est ce que Kunckel avoue lui être arrivé dans l'opération du *bleu d'émail* céladon que nous venons de donner. Il avoit éprouvé cette méthode, qui est celle de Néri; mais comme elle ne put pas d'abord lui réussir, il crut que cet auteur s'étoit trompé. Ayant ensuite réitéré l'opération, & regardé la chose de plus près, il découvrit qu'il n'avoit manqué la premiere fois, que parce qu'il n'avoit pas bien pris son temps pour retirer du fourneau la matière qu'il avoit laissée trop long-temps. (*Le Baron* d'HOLBAC, *dans l'ancienne Encyclopédie.*

L'EMAIL est d'autant plus pâle qu'il est plus fin. Il sert à la détrempe & à fresque; mais on ne s'en sert guere à l'huile, parce qu'il noircit, à moins qu'il ne soit mêlé avec beaucoup de blanc.

ÉMAIL, (*subst. masc.*) *Peinture en émail, premiere partie.* L'art d'émailler sur terre est ancien. Il y avoit au temps de Porsenna, roi des Toscans, des vases émaillés de différentes figures. Cet art, après avoir été long-temps brut, fit tout-à coup des progrès surprenans à Faenza & à Castel-Durante, dans le Duché d'Urbin. Michel-Ange & Raphaël florissoient alors: aussi les figures qu'on remarque sur les vases qu'on émailloit, sont elles infiniment plus frappantes par le dessin que par le coloris. Cette espece de peinture étoit encore loin de ce qu'elle devoit devenir un jour; on n'y employoit que le blanc & le noir, avec quelques teintes légeres de carnation au visage & à d'autres parties: tels sont les *émaux* qu'on appelle de Limoges. Les piéces qu'on faisoit sous François I. sont très-peu de chose, si on ne les estime que par la maniere dont elles sont coloriées. Tous les *émaux* dont on se servoit, tant sur l'or que sur le cuivre, étoient clairs & transparens. On couchoit seulement quelquefois des *émaux* épais, séparément & à plat, comme on le feroit encore aujourd'hui, si l'on se proposoit de former un relief. Quant à cette peinture dont nous nous proposons de traiter, qui consiste à exécuter avec des couleurs métalliques, auxquelles on a donné leurs fondans, toutes sortes de sujets, sur une plaque d'or ou de cuivre qu'on a émaillée, & quelquefois contr'émaillée, elle étoit entiérement ignorée.

On en attribue l'invention aux François. L'opinion générale est qu'ils ont les premiers exécuté sur l'or, des portraits aussi beaux, aussi finis & aussi vivans que s'ils avoient été peints ou à l'huile ou en miniature. Ils ont même tenté des sujets d'histoire, qui ont au moins cet avantage que l'éclat en est inaltérable.

L'usage en fut d'abord consacré aux bijoux. Les bijoutiers en firent des fleurs & de la mosaïque, où l'on voyoit des couleurs brillantes, employées contre toutes les régles de l'art, captiver les yeux par le seul charme de leur éclat.

La connoissance de la manœuvre produisit une sorte d'emulation qui, pour être assez ordinaire, n'en est pas moins précieuse: ce fut de tirer un meilleur parti des difficultés qu'on avoit surmontées, en produisant des ouvrages plus raisonnables & plus parfaits. Quand il n'y eut plus de mérite à émailler purement & simplement, on songea à poindre en *émail*; les jouailliers se firent peintres, d'abord copistes des ouvrages des autres, ensuite imitateurs de la nature.

Ce fut en 1632 qu'un orfevre de Châteaudun, qui entendoit très bien l'art d'employer les *émaux* clairs & transparens, se mit à chercher l'autre peinture qu'on appellera plus exactement peinture sur l'*émail*, qu'en *émail*; & il parvint à trouver des couleurs qui s'appliquoient sur un fond émaillé d'une seule couleur & se parfondoient au feu. Il eut pour disciple un nommé *Gribalin.* Ces deux peintres communiquerent leur secret à d'autres artistes, qui le perfectionnerent, & qui pousserent la peinture en *émail* jusqu'au point où nous la possédons aujourd'hui. L'orfevre de Châteaudun se nommoit *J. Toutin.*

Le premier qui se distingua entre ces artistes fut l'orfévre *Dubié*, qui logeoit aux galeries du Louvre. Peu de temps après Dubié, parut Morliere: il étoit d'Orléans. Il travailloit à Blois. Il borna son talent à émailler des bagues & des boëtes de montres. Ce fut lui qui forma *Robert Vouquer*, de Blois, qui l'emporta sur ses prédécesseurs par la beauté des couleurs qu'il employoit & par la connoissance qu'il avoit du dessin. Vouquer mourut en 167.. *Pierre Chartier*, de Blois, lui succéda & peignit des fleurs avec quelque succès.

La durée de la peinture en *émail*, son lustre permanent, la vivacité de ses couleurs, la mirent alors en grand crédit. On lui donna sur la peinture en miniature une préférence qu'elle eût sans doute conservée sans les connoissances qu'elle suppose, la patience qu'elle exige, les accidens du feu qu'on ne peut prévoir, & la longueur du travail auquel il faut s'assujettir. Ces raisons sont si fortes, qu'on peut assurer sans craindre de se tromper, qu'il y aura toujours un très-petit nombre de peintres en *émail*; que les beaux ouvrages qui se feront en ce genre, seront toujours très-rares & très-précieux, & que cette peinture sera longtemps encore sur le point de se perdre; parce que la recherche des couleurs prenant un temps infini à ceux qui s'en occupent, & les succès ne s'obtenant que par des expériences coûteuses & réitérées, on continuera d'en faire un secret. C'est pour cette raison que nous invitons ceux qui aiment les arts, & que leur état & leur fortune ont élevés au-dessus de toute considération d'intérêt, de publier sur la composition des couleurs propres à la pein-

ture de l'*émail* & de la porcelaine, ce qu'ils peuvent en connoître ; ils se feront beaucoup d'honneur, & ils rendront un service important à la peinture. Les peintres sur l'*émail* ont une peine incroyable à completter leur palette, & , quand elle est à peu près complette, ils craignent toujours qu'un accident ne la dérange, ou que quelques couleurs dont ils ignorent la composition, & qu'ils employent avec beaucoup de succès, ne viennent à leur manquer. Il m'a paru, par exemple, que des rouges de Mars, qui eussent de l'éclat & de la fixité, étoient très-rares. Comment un art se perfectionnera-t-il, lorsque les expériences d'un artiste ne s'ajouteront point aux expériences d'un autre artiste, & que celui qui entrera dans la carrière, sera obligé de tout inventer, & de perdre à chercher les couleurs, un temps précieux qu'il eût employé à peindre ?

On vit immédiatement après Pierre Chartier, plusieurs artistes se livrer à la peinture en *émail* : on fit des médailles, on exécuta un grand nombre de petits ouvrages, on peignit des portraits. *Jean Petitot* & *Jacques Bordier* en apporterent d'Angleterre de si parfaits, & de si parfaitement coloriés, que deux bons peintres en miniature, *Louis Hance* & *Louis de Guernier*, tournerent leurs talens de ce côté. Ce dernier se livra à la peinture en *émail* avec tant d'ardeur & d'opiniâtreté, qu'il l'eût sans doute portée au point de perfection qu'elle pouvoit atteindre, s'il eût vécu davantage. Il découvrit cependant plusieurs teintes qui rendirent ses carnations plus belles que ses prédécesseurs ne les avoient eues. Que sont devenues ces découvertes ?

Mais s'il est vrai, dans tous les arts, que la distance du médiocre au bon est grande, & que celle du bon à l'excellent est presqu'infinie, ce sont des vérités singuliérement frappantes dans la peinture en *émail*. Le dégré de perfection le plus léger dans le travail, quelques lignes de plus ou de moins sur le diametre d'une piéce, constituent, au-delà d'une certaine grandeur, des différences prodigieuses.

Pour peu qu'une piéce soit grande, il est presqu'impossible de lui conserver cette égalité de superficie qui permet seule de jouir également de la peinture, de quelque côté que vous la regardiez. Les dangers du feu augmentent en raison des surfaces. M. Rouquet, dont je ne pense pas que qui que ce soit récuse le jugement dans cette matiere, prétend même, dans son ouvrage de l'*Etat des arts en Angleterre*, que le projet d'exécuter de grands morceaux en *émail*, est une preuve décisive de l'ignorance de l'artiste ; que ce genre de peinture perd de son mérite, à proportion qu'on s'éloigne de certaines limites : que l'artiste n'a plus, au-delà de ces limites la même liberté d'exécution, & que le spectateur seroit plutôt fatigué qu'amusé par les détails, quand même il arriveroit à l'artiste de réussir.

Jean Petitot, né à Genève en 1607, mourut à Vevay en 1691. Il se donna des peines incroyables pour perfectionner son talent. On dit qu'il dut ses belles couleurs à un habile chymiste avec lequel il travailla ; mais on ne nomme point ce chymiste. Petitot, dit M. Rouquet, n'eût jamais mis dans ses ouvrages une manœuvre si fine & si seduisante, s'il avoit opéré avec les substances ordinaires. Quelques heureuses découvertes lui fournirent les moyens d'exécuter sans peine des choses surprenantes, que, sans le secours de ces découvertes, les organes les plus parfaits n'auroient jamais pu produire. Tels sont les cheveux que Petitot peignoit avec une légéreté dont les instrumens & les préparations ordinaires ne sont nullement capables. S'il est vrai que Petitot ait eu des moyens mécaniques qui se soient perdus, quel regret pour ceux qui sont nés avec un goût vif pour les arts, & qui sentent tout le prix de la perfection !

Petitot copia plusieurs portraits d'après les plus grands maîtres : on les conserve précieusement. Vandick se plut à le voir travailler, & ne dédaigna pas quelquefois de retoucher ses ouvrages.

Louis XIV & sa cour employerent long-temps son pinceau. Il obtint une pension considérable, & un logement aux Galeries qu'il occupa jusqu'à la revocation de l'édit de Nantes. Ce fut alors qu'il se retira dans sa patrie.

Bordier, son beau-frere, auquel il s'étoit associé, peignoit les cheveux, les draperies & les fonds ; Petitot se chargeoit toujours des têtes & des mains.

Ils traiterent non-seulement le portrait, mais encore l'histoire. Ils vécurent sans jalousie, & amasserent près d'un million qu'ils partagerent sans procès.

On dit qu'il y a un très-beau morceau d'histoire de ces deux artistes dans la bibliotheque de Genève.

M. Rouquet fait l'éloge d'un peintre Suédois appellé Zinck. Ce peintre a travaillé en Angleterre. Il a fait un grand nombre de portraits où l'on voit l'*émail* manié avec la plus grande facilité, l'indocilité des matieres subjuguées, & les entraves que l'art de l'*émail* met au génie, entiérement brisées. Le peintre de Genève dit de Zinck ce qu'il a dit de Petitot, qu'il a possédé des manœuvres & des matieres qui lui étoient particulieres, & sans lesquelles ses ouvrages n'auroient jamais eu la liberté de pinceau, la fraicheur, la vérité, l'empâtement qui leur donnent l'effet de la nature. Les mots par lesquels M. Rouquet finit l'éloge de Zinck, sont remarquables : « Il est bien humiliant, dit-il, » pour la nature humaine, que les génies ayent

» la jalousie d'être seuls «. Zinck n'a point fait d'éleves.

Nous avons aujourd'hui quelques hommes habiles dans la peinture en *émail*. Tout le monde connoît les portraits de ce même M. Rouquet, que nous venons de citer, ceux de M. Liotard, & les compositions de M. Durand. Je me fais honneur d'être l'ami de ce dernier, qui n'est pas moins estimable par l'honnêteté de ses mœurs & la modestie de son caractere, que par l'excellence de son talent. La postérité qui fera cas de ses ouvrages en *émail*, recherchera avec le plus grand empressement les morceaux qu'il a exécutés sur la nacre, & qui auront échappé à la barbarie de nos petits maîtres. Mais je crains bien que la plûpart de ces bas-reliefs admirables, fruits brutalement sur des tables de marbre qui égratignent & défigurent les plus belles têtes, les plus beaux contours, ne soient effacés & détruits, lorsque les amateurs en connoîtront la valeur, qui n'est pas ignorée aujourd'hui, surtout des premiers artistes. C'est en lui voyant travailler un très beau morceau de peinture en *émail*, soit qu'on le considère par le sujet, ou par le dessin, ou par la composition, ou par l'expression, ou même par le coloris, que j'écrivois ce que je detaillerai de la peinture en *émail*, après que j'aurai fait connoître en peu de mots le morceau de peinture dont il s'agit.

C'est une plaque destinée à former le fond d'une tabatière d'homme, d'une forme ronde, & d'une grandeur qui passe un peu l'ordinaire. On voit sur le devant un grand Amour de dix-huit ans, droit, l'air triomphant & satisfait, appuyé sur son arc, & montrant du doigt Hercule qui apprend à filer d'Omphale. Cet Amour semble dire à celui qui le regarde, ces deux vers :

> Qui que tu sois, tu vois ton maître :
> Il l'est, le fut, ou le doit être.
>
> *ou*
>
> Quand tu serois Jupiter même,
> Je te ferois filer aussi.

Hercule est renversé nonchalamment aux pieds d'Omphale, sur laquelle il attache les regards les plus tendres & les plus passionnés. Omphale est occupée à lui apprendre à faire tourner un fuseau dont elle tient l'extrémité entre ses doigts. La dignité de son visage, la finesse de son souris, je ne sais quels vestiges d'une passion mal-célée, qui s'échappe imperceptiblement de tous ses traits, sont autant de choses qu'il faut voir & qui ne peuvent s'écrire. Elle est assise sur la peau du lion de Némée ; un de ses pieds délicats est posé sur la tête de l'animal terrible ; cependant trois petits Amours se jouent de la massue du héros qu'ils ont mise en balançoire ; ils ont chacun leur caractère. Un paysage forme le fond du tableau. Ce morceau, vu à l'œil nud, fait un grand plaisir : mais regardé à la loupe, c'est tout autre chose encore ; on en est enchanté.

Seconde partie. C'est l'orfévre qui prépare la plaque sur laquelle on se propose de peindre. Sa grandeur & son épaisseur varient, suivant l'usage auquel on la destine. Si elle doit former un des côtés d'une boëte, il faut que l'or soit à vingt-deux karats au plus : plus fin, il n'auroit pas assez de soutien ; moins fin, il seroit sujet à fondre. Il faut que l'alliage en soit moitié blanc & moitié rouge, c'est-à-dire, moitié argent & moitié cuivre. L'*émail* dont on la couvrira en sera moins exposé à verdir que si l'alliage étoit tout rouge.

Il faudra recommander à l'orfévre de rendre son or bien pur & bien net, & de le dégager exactement de paille & de vent. Sans ces précautions, il se fera infailliblement des soufflures à l'*émail*, & ces défauts seront sans remede.

On réservera autour de la plaque un filet, qu'on appelle aussi *bordement*. Ce filet, ou *bordement*, retiendra l'*émail* & l'empêchera de tomber, lorsqu'étant appliqué, on le pressera avec la spatule. On lui donnera autant de hauteur qu'on veut donner d'épaisseur à l'*émail* ; ainsi l'épaisseur de l'*émail* variant selon la nature de l'ouvrage, il en est de même du filet ou bordement. On observera seulement que quand la plaque n'est pas contre-émaillée, il faudra qu'elle soit moins chargée d'*émail*, parce que l'*émail* mis au feu, tirant l'or à soi, la piéce deviendroit convexe.

Lorsque l'*émail* ne doit point couvrir toute la plaque, alors il faut lui pratiquer un logement. Pour cet effet, on trace sur la plaque le contour du dessin ; on se sert de la mine de plomb, ensuite du burin. On champléve tout l'espace renfermé dans les contours du dessin, d'une profondeur égale à la hauteur qu'on eût donnée au filet, si la plaque avoit dû être entiérement émaillée.

On champléve à l'échoppe, & cela le plus également qu'on peut : c'est une attention qu'il ne faut pas négliger. S'il y avoit une éminence, l'*émail* se trouvant plus foible en cet endroit, le vard pourroit y pousser. Les uns pratiquent au fond du champlever des hachures légères & serrées, qui se croisent en tous sens ; les autres y font des traits ou éraflures, avec un bout de lime cassé quarrément.

L'usage de ces éraflures ou hachures, est de donner prise à l'*émail* qui, sans cette précaution, pourroit se séparer de la plaque. Si l'on observoit de tremper la piéce champlevée dans de l'eau régale, les inégalités que son action formeroit sur le champlever, pourroient remplir la vue de l'artiste dans les hachures qu'il y pratique : c'est une expérience à faire. Au reste, il est évident

qu'il ne faudroit pas manquer de laver la piéce dans plusieurs eaux au sortir de l'eau régale.

Quoiqu'il en soit de cette conjecture, lorsque la piéce est champlevée, il faut la dégraisser. Pour la dégraisser, on prendra une poignée de cendres gravelées, qu'on fera bouillir dans une pinte d'eau, ou environ, avec la piece à dégraisser. Au defaut de cendres gravelées, on pourroit se servir de celles du foyer, si elles étoient de bois neuf : mais les cendres gravelées leur sont préférables.

Au sortir de cette lessive, on lavera la piéce dans de l'eau claire, où l'on aura mis un peu de vinaigre, & au sortir de ce mélange d'eau & de vinaigre, on la relavera dans de l'eau claire.

Voilà les précautions qu'il importe de prendre sur l'or; mais on se détermine quelquefois, par économie, à émailler sur le cuivre rouge : alors on est obligé d'emboutir toutes les piéces, quelle que soit la figure qu'elles ayent, ronde, ovale ou quarrée. Les emboutir dans cette occasion, c'est les rendre convexes du côté à peindre, & concaves du côté à contre-émailler. Pour cet effet, il faut avoir un poinçon d'acier, de la même forme qu'elles, avec un bloc de plomb : on pose la piéce sur le bloc ; on appuye dessus le poinçon, & l'on frappe sur la tête du poinçon avec un marteau. Il faut frapper assez fort pour que l'empreinte du poinçon se fasse d'un seul coup. On prend du cuivre en feuilles de l'épaisseur d'un parchemin. Il faut que le morceau qu'on employe, soit bien égal & bien nettoyé : on passe sur la surface le grattoir, devant & après qu'il a reçu l'empreinte. Ce qu'on se propose en l'emboutissant, c'est de lui donner de la force & de l'empêcher de s'envoiler.

Cela fait, il faut se procurer un *émail* qui ne soit ni tendre ni dur : trop tendre, il est sujet à se fendre ; trop dur, on risque de fondre la plaque. Quant à la couleur, il faut que la pâte en soit d'un beau blanc de lait. Il est parfait, s'il réunit à ces qualités la finesse du grain. Le grain de l'*émail* sera fin, si l'endroit de sa surface, d'où il sera détaché un éclat, paroît égal, lisse & poli.

On prendra le pain d'*émail* ; on le frappera à petits coups de marteau, en le soutenant de l'extrémité du doigt. On recueillera tous les petits éclats dans une serviette qu'on étendra sur soi : on les mettra dans un mortier d'agate, en quantité proportionnée au besoin qu'on en a. On versera un peu d'eau dans le mortier : il faut que cette eau soit froide & pure : les artistes préferent celle de fontaine à celle de riviere. On aura une molette d'agate ; on broyera les morceaux d'*émail* qu'on arrosera à mesure qu'ils se pulvériseront : il ne faut jamais les broyer à sec. On se gardera bien de continuer le broyement trop long-temps. S'il est à propos de ne pas sentir l'*émail* graveleux, soit au toucher, soit sous la molette, il ne faut pas non plus qu'il soit en boue. On le réduira en molécules égales ; car l'inégalité supposant des grains plus petits les uns que les autres, les petits ne pourroient s'arranger autour des gros sans y laisser des vuides inégaux, & sans occasionner des vents. On peut, en un bon quart d'heure, broyer autant d'*émail* qu'il en faut pour charger une boete.

Il y a des artistes qui prétendent qu'après avoir mis l'*émail* en petits éclats, il faut le bien broyer & purger de ses ordures avec de l'eau forte, le laver dans de l'eau claire, & le broyer ensuite dans le mortier. Mais cette précaution est siperflue quand on se sert d'un mortier d'agate ; la propreté suffit.

Lorsque l'*émail* est broyé, on verse de l'eau dessus ; on le laisse déposer, puis on décante par inclinaison l'eau, qui emporte avec elle la teinture que le mortier a pu donner à l'*émail* & à l'eau. On continue ces lotions, jusqu'à ce que l'eau paroisse pure, observant à chaque lotion de laisser déposer l'*émail*.

On ramassera dans une soucoupe les différentes eaux des lotions, & on les y laissera déposer. Ce dépôt pourra servir à contre-émailler la piéce, s'il en est besoin.

Tandis qu'on prépare l'*émail*, la plaque champlevée trempe dans de l'eau pure [illegible] : il faut l'y laisser au moins du soir au lendemain : plus elle y restera de temps, mieux cela sera.

Il faut toujours conserver l'*émail* broyé couvert d'eau, jusqu'à ce qu'on l'employe ; & s'il y en a plus de broyé qu'on n'en employera, il faut le tenir couvert d'eau seconde.

Pour l'employer, il faut avoir un chevalet de cuivre rouge ou jaune. Ce chevalet n'est autre chose qu'une plaque repliée par ses deux bouts. ces replis lui servent de pieds, & comme ils sont de hauteur inégale, la surface du chevalet sera un plan incliné. On a une spatule avec laquelle on prend de l'*émail* broyé, & on le met sur le chevalet, où cette portion qu'on en veut employer s'égoutte d'une partie de son eau qui s'étend le long des bords du chevalet. Il y a des artistes qui se passent de chevalet. On reprend peu-à-peu avec la spatule, l'*émail* de dessus le chevalet, & on le porte dans le champlever de la piéce à émailler, en commençant par un bout & finissant par l'autre. On supplée à la spatule avec un cure-dent. Cela s'appelle *charger*. Il faut que cette premiére charge remplisse tout le champlever, & soit au niveau de l'or ; car il s'agit ici d'une plaque d'or. Nous parlerons plus bas de la maniére dont il faut charger les plaques de cuivre. Il n'est pas nécessaire que l'*émail*, pour cette premiére charge, soit broyé ni aussi fin, ni aussi soigneusement que pour une seconde.

Ceux qui n'ont point de chevalet, ont un petit godet de fayence dans lequel ils [illegible] l'*émail* du mortier. Le fond en est plat ; mais

mais ils le tiennent un peu incliné, afin de déterminer l'eau à tomber d'un côté.

Lorsque la pièce est chargée, on la place sur l'extrémité des doigts, & on la frappe légérement par les côtés avec la spatule, afin de donner lieu, par ces petites secousses, aux molécules de l'*émail* broyé, de se composer entre elles, de se serrer & de s'arranger.

Cela fait, pour retirer l'eau que l'*émail* chargé peut encore contenir, on place sur les bords un linge fin, blanc & sec, & on l'y laisse tant qu'il aspire de l'eau. Il faut avoir l'attention de le changer de côté. Lorsqu'il n'aspire plus rien des bords, on y fait un pli large & plat, qu'on pose sur le milieu de l'*émail* à plusieurs reprises : après quoi on prend la spatule, & on l'appuie légérement sur toute la surface de l'*émail*, sans toutefois le déranger : car s'il arrivoit qu'il se dérangeât, il faudroit l'humecter de rechef, afin qu'il se disposât convenablement, sans le tirer du champlever.

Quand la pièce est sèche, il faut l'exposer sur des cendres chaudes, afin qu'il n'y reste plus aucune humidité. Pour cet effet on a un morceau de taule, percé de plusieurs petits trous, sur lequel on la place. La pièce est sur la taule, la taule est sur la cendre : elle reste en cet état jusqu'à ce qu'elle ne fume plus. On observera seulement de la tenir chaude, jusqu'au moment de la passer au feu ; car si on l'avoit laissé refroidir, il faudroit la réchauffer peu-à-peu à l'entrée du fourneau, sans quoi l'on exposeroit l'*émail* à pétiller.

Une précaution à prendre par rapport à la taule percée de trous, c'est de la faire rougir & de la battre, avant que de s'en servir, afin d'en séparer les écailles. Il faut qu'elle ait les bords relevés, ensorte que la pièce que l'on place dessus, n'y touchant que par ses extrêmités, le *contre-émail* ne s'y attache point.

On a des pinces longues & plattes, qu'on appelle *relève-moustaches*, dont on se sert pour enlever la plaque & la porter au feu.

On passe la pièce au feu dans un *fourneau* dont on trouvera la figure & des coupes dans nos planches de l'émailleur, avec celles d'un *pain d'émail*, du *mortier*, de la *molette*, du *chevalet*, de la *spatule*, des *taules*, du *relève-moustaches*, des *mouffles*, de la *pierre à user*, des *inventaires*, & des autres outils du peintre sur l'émail.

Il faudra se pourvoir de charbon de bois de hêtre, ou, à son défaut, de charbon de bois de chêne. On commencera par charger le fond de son fourneau de trois lits de branches. Ces branches auront un bon doigt de grosseur ; on les coupera chacune de la longueur de l'intérieur du fourneau, jusqu'à son ouverture. On les rangera les unes à côté des autres, de manière qu'elles se touchent. On placera celles du second lit dans les endroits où celles du premier lit se touchent, & celles du troisième lit où se touchent celles du second ; ensorte que chaque branche du troisième lit soit portée sur deux branches du second, & chaque branche du second sur deux branches du premier. On choisira des branches fort droites, afin qu'elles ne laissent point de vuide ; un de leurs bouts touchera le fond du fourneau, & l'autre correspondra à l'ouverture. On a choisi cette disposition, afin que s'il arrivoit à une branche de se consumer trop promptement, on pût lui en substituer facilement une autre.

Cela fait, on a une mouffle de terre ; on la place sur ces lits de charbon, l'ouverture tournée du côté de la bouche du fourneau, & le plus à ras de cette branche qu'il est possible.

La mouffle placée, il s'agit de garnir ses côtés & sa partie postérieure, de charbons de branches. Les branches des côtés sont rangées comme celles des lits ; les postérieures sont mises transversalement. Les unes & les autres s'élèvent jusqu'à la hauteur de la mouffle. Au de-là de cette hauteur, les branches sont rangées longitudinalement & parallelement à celles des lits. Il n'y a qu'un lit sur la mouffle.

Lorsque ce dernier lit est fait, on prend du petit charbon de la même espèce, & l'on en répand dessus, à la hauteur de quatre pouces. C'est alors qu'on couvre le fourneau de son chapiteau, qu'on étend sur le fond de la mouffle trois ou cinq branches qui remplissent son intérieur en partie, & qu'on jette, par la bouche du fourneau, du charbon qu'on a eu le soin de faire allumer tandis qu'on chargeoit le fourneau.

On a une pièce de terre qu'on appelle l'*âtre* ; on la place sur la mentonnière ; elle s'élève à la hauteur du fond de la mouffle. On a de gros charbons de la même espèce que celui des lits ; on en bouche toute l'ouverture de la mouffle, puis on laisse le fourneau s'allumer de lui-même. Le fourneau s'allume par l'air qui se porte aux fentes pratiquées tant au fourneau qu'à son chapiteau.

Pour s'assurer si le fourneau est assez allumé, on retire l'âtre, afin de découvrir le charbon rangé en lits sous la mouffle ; & lorsqu'on voit ces lits également rouges par-tout, on remet l'âtre & les charbons qui étoient dessus, & l'on avive le feu en soufflant dans la mouffle avec un soufflet.

Si en ôtant la porte du chapiteau, on s'appercevoit que le charbon se fût soutenu élevé, il faudroit le faire descendre avec la pincette, & aviver le feu dans la mouffle avec le soufflet, après avoir remis la porte du chapiteau.

Quand la couleur de la mouffle paroîtra d'un rouge blanc, il sera temps de porter la pièce au feu ; c'est pourquoi on nettoiera le fond de

la mouffle du charbon qui y est & qu'on rejettera dans le fourneau par le trou du chapiteau. On prendra la pièce avec le *relève-moustache*, & on la placera sous la mouffle le plus avant qu'on pourra. Si elle eût été froide, il eût fallu, comme nous en avons déjà averti plus haut, l'exposer d'abord sur le devant de la mouffle pour l'échauffer, & l'avancer successivement jusqu'au fond.

Pour introduire la pièce dans la mouffle, il a fallu écarter les charbons qui couvroient son entrée. Quand la pièce y est introduite, on le referme avec deux charbons seulement, à travers desquels on regarde ce qui se passe.

Si l'on s'apperçoit que la fusion soit plus forte vers le fond de la mouffle que sur le devant ou les côtés, on retourne la pièce jusqu'à ce qu'on ait rendu la fusion égale par-tout. Il est bon de savoir qu'il n'est pas nécessaire, au premier feu, que la fusion soit poussée jusqu'où elle peut aller, ni que la surface de l'*émail* soit bien unie.

On s'apperçoit au premier feu que la pièce doit être retirée, lorsque sa surface, quoique montagneuse & ondulée, présente cependant des parties liées, & une surface unie, quoique non plane.

Cela fait, on retire la pièce : on prend la taule sur laquelle elle étoit posée, & on la bat pour en détacher les écailles : cependant la pièce refroidit.

On rebroie de l'émail ; mais on le broie le plus fin qu'il est possible, sans le mettre en bouillie. L'*émail* avoit baissé au premier feu ; on en met donc à la seconde charge un tant soit peu plus que la hauteur du filet ; cet excès doit être de la quantité que le feu ôtera à cette nouvelle charge. On charge la pièce cette seconde fois, comme on l'a chargée la première : on prépare le fourneau comme on l'avoit préparé ; on met au feu de la même manière : mais on y laisse la pièce en fusion, jusqu'à ce qu'on lui trouve la surface unie, lisse & plane. Une attention qu'il faut avoir à tous les feux, c'est de balancer sa pièce, l'inclinant de droite à gauche, & de gauche à droite, & de la retourner. Ces mouvemens servent à composer entr'elles les parties de l'émail, & à distribuer également la chaleur.

Si l'on trouvoit à la pièce quelque creux au sortir de ce second feu, & que le point le plus bas de ce creux descendît au-dessous du filet, il faudroit la recharger légérement, & la passer au feu, comme nous venons de le prescrire.

Voilà ce qu'il faut observer aux pièces d'or. Quant à celles de cuivre, il faut les charger jusqu'à trois fois, & les passer autant de fois au feu : on s'épargne par ce moyen la peine de les user ; l'émail en devient même d'un plus beau poli.

Je ne dis rien des pièces d'argent ; car on ne peut absolument en émailler des plaques. Cependant tous les auteurs en font mention ; mais je doute qu'aucun d'eux en ait jamais vu. L'argent se boursouffle ; il fait boursouffler l'*émail* ; il s'y forme des œillets & des trous. Si l'on réussit, c'est une fois sur vingt : encore est-ce très-imparfaitement, quoiqu'on ait pris la précaution de donner à la pièce d'argent plus d'une ligne d'épaisseur, & qu'on ait soudé une feuille d'or par-dessus. Une pareille plaque soutient à peine un premier feu sans accident : que seroit-ce donc si la peinture exigeoit qu'on lui en donnât deux, trois, quatre, & même cinq? D'où il s'ensuit qu'on n'est jamais parvenu à peindre sur des plaques d'argent émaillées, ou que c'est un secret absolument perdu. Toutes nos peintures en *émail* sont sur l'or ou sur le cuivre.

Une chose qu'il ne faut point ignorer, c'est que toute pièce émaillée en plein du côté que l'on doit peindre, doit être contre-émaillée de l'autre côté, à moitié moins d'*émail*, si elle est convexe ; si elle est plane, il faut que la quantité du *contre-email* soit la même que celle de l'émail. On commence par le *contre émail*, & l'on opère comme nous l'avons prescrit ci-dessus. Il faut seulement laisser au *contre-email* un peu d'humidité, sans quoi il en pourroit tomber une partie lorsqu'on viendroit à frapper avec la spatule les côtés de la plaque, pour faire ranger l'*émail* à sa surface, comme nous l'avons prescrit.

Lorsque les pièces ont été suffisamment chargées & passées au feu, on est obligé de les user, si elles sont plattes. On se sert pour cela de la pierre à affiler les tranchets des cordonniers ; on l'humecte, on la promène sur l'*émail* avec du grais tamisé. Lorsque toutes les ondulations auront été atteintes & effacées, on enlèvera les traits du sable avec l'eau & la pierre seule. Cela fait, on lavera bien la pièce, en la brossant à pleine eau. S'il s'y est formé quelques petits œillets, & qu'ils soient découverts, bouchez-les avec un grain d'*émail*, & repassez votre pièce au feu, pour la repolir. S'il paroît de ces œillets qui ne soient pas percés, faites-y un trou avec un onglet ou burin ; remplissez ce trou, de manière que l'*émail* forme au-dessus un peu d'éminence, & remettez au feu ; l'éminence venant à s'affoiblir par le feu, la surface de votre plaque sera plane & égale.

Troisième partie. Lorsque la pièce ou plaque est preparée, il s'agit de la peindre. Il faut d'abord se pourvoir de couleurs. La préparation de ces couleurs est un secret. Il faudroit tâcher d'avoir ses couleurs broyées au point qu'elles ne

se sentissent pas inégales sous la molette ; de les avoir en poudre, de la couleur qu'elles viendront après avoir été parfondues, telles que, quoiqu'elles aient été couchées fort épais, elles ne croûtent point, ne piquent point l'émail, ou ne l'enfoncent point, après plusieurs feux, au-dessous du niveau de la pièce. Les plus dures à se parfondre passent pour les meilleures : mais si on pouvoit les accorder toutes d'un fondant qui en rendît le parfond égal, il faut convenir que l'artiste en travailleroit avec beaucoup plus de facilité : c'est là un des points de perfection que ceux qui s'occupent de la préparation des couleurs pour l'*émail* devroient se propoler. Il faut avoir grand soin, sur-tout dans les commencemens, de tenir registre de leurs qualités, afin de s'en servir avec quelque sûreté. Il y aura beaucoup à gagner à faire des notes de tous les mélanges qu'on en aura essayés. Il faut tenir ses couleurs renfermées dans de petites boëtes de buis qui soient étiquetées & numérotées.

Pour s'assurer des qualités de ses couleurs, on aura de petites plaques d'émail, qu'on appelle *inventaires* : on y exécutera au pinceau des traits larges comme des lentilles ; on numérotera ces traits, & l'on mettra l'inventaire au feu. Si l'on a observé de coucher d'abord la couleur égale, de la tenir légère, & de repasser ensuite sur cette première couche de la couleur qui fasse des épaisseurs inégales ; ces inégalités détermineront, au sortir du feu, la foiblesse, la force & les nuances.

C'est ainsi que le peintre en *émail* formera sa palette : ainsi la palette d'un émailleur est, pour ainsi dire, une suite plus ou moins considérable d'essais numérotés sur des inventaires, auxquels il a recours, suivant le besoin. Il est évident que plus il a de ces essais d'une même couleur, & de couleurs diverses, plus il complette sa palette ; & ces essais sont ou de couleurs pures & primitives, ou de couleurs résultantes du mélange de plusieurs autres. Celles-ci se forment pour l'*émail*, comme pour tout autre genre de peinture ; avec cette différence que, dans les autres genres de peinture, les teintes resteront telles que l'artiste les aura appliquées ; au lieu que, dans la peinture en *émail*, le feu les altérant plus ou moins d'une infinité de manières différentes, il faut que l'émailleur, en peignant, ait tous ces différens effets présens à la mémoire ; sans cela, il lui arrivera de faire une teinte pour une autre, & quelquefois de ne pouvoir plus recouvrer la teinte qu'il aura faite. Le peintre en émail a, pour ainsi dire, deux palettes ; l'une sous les yeux ; l'autre dans l'esprit ; & il faut qu'il soit attentif, à chaque coup de pinceau, à les conformer entre elles ; ce qui lui seroit difficile, & peut-être impossible, si, quand il a commencé un ouvrage, il interrompoit son travail pendant quelque temps considérable. Il ne se souviendroit plus de la manière dont il auroit composé les teintes, & il seroit exposé à placer à chaque instant, ou les unes sur les autres, ou les unes à côté des autres, des couleurs qui ne sont point faites pour aller ensemble. Qu'on juge par là combien il est difficile de mettre d'accord un morceau de peinture en *émail*, pour peu qu'il soit considérable. Le mérite de l'accord, dans un morceau, peut être senti par tout le monde ; mais il n'y a que ceux qui sont initiés dans l'art qui puissent apprécier tout le mérite de l'artiste.

Quand on a ses couleurs, il faut se procurer de l'huile essentielle de lavande, & tâcher de l'avoir non adultérée ; quand on l'a, on la fait engraisser ; pour cet effet, on en met dans un gobelet dont le bord soit large, à la hauteur de deux doigts ; on le couvre d'une gaze en double, & on l'expose au soleil, jusqu'à ce qu'en inclinant le gobelet, on s'apperçoive qu'elle coule avec moins de facilité, & qu'elle n'ait plus que la fluidité naturelle de l'huile d'olive. Le temps qu'il lui faut pour s'engraisser est plus ou moins long suivant la saison.

On aura un gros pinceau à l'ordinaire qui ne serve qu'à prendre de cette huile. Pour peindre, on en fera faire avec du poil de queues d'hermine ; ce sont les meilleurs, en ce qu'ils se vuident facilement de la couleur, & de l'huile dont ils sont chargés quand on a peint.

Il faut avoir un morceau de crystal de roche ou d'agate ; que ce crystal soit un peu arrondi par les bords ; c'est là-dessus qu'on broiera & délayera ses couleurs. On les broiera & délayera jusqu'à ce qu'elles fassent, sous la molette, la même sensation douce que l'huile elle-même.

Il faut avoir pour palette un verre ou crystal qu'on tient posé sur un petit papier blanc : on portera les couleurs broyées sur ce morceau de verre ou de crystal ; & le papier blanc servira à les faire paroître à l'œil telles qu'elles sont.

Si l'on vouloit faire servir des couleurs broyées du jour au lendemain, on auroit une boëte de la forme de la palette ; on colleroit un papier sur le haut de la boëte ; car la palette ne portant que sur les bords de la boëte, elle n'empêcheroit point que le couvercle ne se pût mettre ; mais il arrivera que, le lendemain, les couleurs demanderont à être humectées avec de l'huile nouvelle, celle de la veille s'étant engraissée par l'évaporation.

On commencera par tracer son dessin. Pour cela on se servira du rouge de Mars. On donne alors la préférence à cette couleur, parce qu'elle est légère & qu'elle n'empêche pas les couleurs qu'on applique dessus de produire l'effet qu'on en attend. On dessinera son morceau en entier avec le rouge de Mars ; il faut que ce premier

trait soit de la plus grande correction possible, parce qu'il n'y a plus à y revenir. Le feu peut détruire indifféremment ce que l'artiste a bien ou mal fait ; mais s'il ne détruit pas, il fixe irrévocablement & les défauts & les beautés. Il en est de cette peinture à-peu-près comme de la fresque : il n'y en a point qui demande plus de sûreté dans le dessinateur ; & en même temps, il n'y a point, en général, de peintres qui soient moins sûrs de leur dessin que les peintres en *émail*. Il ne seroit pas difficile d'en trouver la raison, dans la nature même de la peinture en *émail* ; ses inconvéniens doivent rebuter les grands talents.

L'artiste a, à côté de lui, une poële où il entretient un feu doux & modéré sous la cendre. A mesure qu'il travaille, il met son ouvrage sur une plaque de taule percée de trous, & le fait secher sur cette poële. Si on l'interrompt, il le garantit de l'impression de l'air, en le tenant sous un couvercle de carton.

Lorsque tout son dessin est achevé au rouge de Mars, il met sa plaque sur un morceau de taule, & la taule sur un feu doux ; ensuite il colorie son dessin comme il le juge convenable. Pour cet effet, il commence par passer sur l'endroit dont il s'occupe une teinte égale & légère, puis il fait sécher. Il pratique ensuite sur cette teinte les ombres avec la même couleur couchée plus forte ou plus foible, & fait encore secher. Il accorde ainsi tout son morceau, observant seulement que cette première ébauche soit par-tout extrêmement foible de couleur ; alors son morceau est en état de recevoir un premier feu.

Pour le lui donner, il faudra d'abord l'exposer sur la taule percée, à un feu doux, dont on augmentera la chaleur à mesure que l'huile s'évaporera. L'huile à force de s'évaporer, & la pièce à force de s'échauffer, il arrivera à celle-ci de se noircir sur toute sa surface : on la tiendra sur le feu jusqu'à ce qu'elle cesse de fumer. Alors on pourra l'abandonner sur les charbons ardens de la poële, & l'y laisser jusqu'à ce que le noir soit dissipé & que les couleurs soient revenues dans leur premier état : c'est le moment de la passer au feu.

Pour la passer au feu, on observera de l'entretenir chaude. On chargera le fourneau comme nous l'avons prescrit plus haut ; c'est le temps même qu'il mettra à s'allumer, qu'on emploiera à faire secher la pièce sur la poële. Lorsqu'on aura lieu de présumer, à la couleur rouge-blanche de la mouffle, qu'il sera suffisamment allumé, on placera la pièce & sa taule percée sur la mouffle, en les avançant le plus qu'on pourra sur le feu. On observera, entre les charbons qui couvriront son entrée, ce qui s'y passera. Il ne faut pas manquer l'instant où la peinture se parfond ; on le connoîtra à un poli qu'on verra prendre à la pièce sur toute sa surface ; c'est alors qu'il faudra la retirer.

Cette manœuvre est très-critique ; elle tient l'artiste dans la plus grande inquiétude. Il n'ignore pas en quel état il a mis sa pièce au feu, ni le tems qu'il a employé à la peindre ; mais il ne sait point du tout comment il la retirera, & s'il ne perdra pas en un moment le travail assidu de plusieurs semaines. C'est au feu, c'est sous la mouffle que se manifestent toutes les mauvaises qualités du charbon, du métal, des couleurs, de l'*émail* ; les piqures, les soufflures, les fentes même. Un coup de feu efface quelquefois la moitié de la peinture ; & de tout un tableau bien travaillé, bien accordé, bien fini, il ne reste sur le fond que des pieds, des mains, des têtes, des membres épars & isolés ; le reste du travail s'est évanoui. Aussi ai-je oui dire à des artistes que le temps de passer au feu, quelque court qu'il fût, étoit presque un temps de fièvre, qui les fatiguoit plus, & nuisoit plus à leur santé, que des jours entiers d'une occupation continue.

Outre les mauvaises qualités du charbon, des couleurs, de l'*émail*, du métal, auxquelles j'ai souvent oui attribuer les accidens du feu, on en accuse encore quelquefois la mauvaise température de l'air, & même l'haleine des personnes qui ont approché de la plaque, pendant qu'on la peignoit.

Les artistes vigilans éloigneront d'eux ceux qui auront mangé de l'ail, & ceux qu'ils soupçonneront être dans les remèdes mercuriels.

Il faut observer, dans l'opération de passer au feu, deux choses importantes : la première de tourner & de retourner sa pièce, afin qu'elle soit par-tout également échauffée : la seconde est de ne pas attendre, à ce premier feu, que la peinture ait pris un poli vif, parce qu'on éteint d'autant plus facilement les couleurs, que la couche en est plus légère, & que les couleurs une fois dégradées, le mal est sans remède ; car, comme elles sont transparentes, celles qu'on coucheroit dessus dans la suite tiendroient toujours de la foiblesse & des autres défauts de celles qui seroient dessous.

Après ce premier feu, il faut disposer la pièce à en recevoir un second. Pour cet effet, il faut la repeindre toute entière, colorier chaque partie comme il est naturel qu'elle le soit, & la mettre d'accord aussi vigoureusement que si le second feu devoit être le dernier qu'elle eût à recevoir. Il est à propos que la couche des couleurs soit, pour le second feu, un peu plus forte & plus caractérisée qu'elle ne l'étoit pour le premier. C'est avant le second feu, qu'il faut rompre ses couleurs dans les ombres, pour les accorder avec les parties environnantes : mais, cela fait, la pièce est disposée à recevoir un second feu. On la fera sécher sur la poële,

comme nous l'avons prescrit pour le premier, & l'on se conduira exactement de la même manière, excepté qu'on ne le retirera que quand elle paroîtra avoir pris, sur toute sa surface, un poli un peu plus vif que celui qu'on lui vouloit au premier feu.

Après ce second feu, on la mettra en état d'en recevoir un troisième, en la repeignant comme on l'avoit repeinte avant de lui donner le second. Une attention qu'il ne faudra pas négliger, ce sera de fortifier encore les couches de couleurs, & ainsi de suite de feu en feu.

On pourra porter une pièce jusqu'à cinq feux : mais un plus grand nombre feroit souffrir les couleurs ; encore faut-il en avoir d'excellentes pour qu'elles puissent supporter cinq fois le fourneau.

Le dernier feu est le moins long. On réserve pour ce feu les couleurs tendres ; c'est pour cette raison qu'il importe à l'artiste de les bien connoître. L'artiste qui connoîtra bien sa palette ménagera plus ou moins de feu à ses couleurs suivant leurs qualités. S'il a, par exemple, un bleu tenace, il pourra l'employer dès le premier feu : si au contraire son rouge est tendre, il en différera l'application jusqu'aux derniers feux, & ainsi des autres couleurs. Quel genre de peinture ! Combien de difficultés à vaincre ! Combien d'accidens à essuyer ! Voilà ce qui faisoit dire à un des premiers peintres en *émail*, à qui l'on montroit un endroit foible à retoucher : *Ce sera pour un autre morceau*. On voit, par cette réponse, combien ses couleurs lui étoient connues : l'endroit qu'on reprenoit dans son ouvrage étoit foible, à la vérité ; mais il y avoit plus à perdre qu'à gagner à le corriger.

S'il arrive à une couleur de disparoître entièrement, on en sera quitte pour repeindre, pourvû que cet accident n'arrive pas dans les derniers feux.

Si une couleur dure a été couchée avec trop d'huile, & en trop grande quantité, elle pourra former une croute sous laquelle il y aura infailliblement des trous. Dans ce cas, il faut prendre le diamant & grater la croute, repasser au feu afin d'unir & de repolir l'endroit, repeindre toute la pièce, & sur-tout se modérer dans l'usage de la couleur suspecte.

Lorsqu'un verd se trouvera trop brun, on pourra le rehausser avec un jaune pâle & tendre ; les autres couleurs ne se rehausseront qu'avec le blanc, &c.

Voilà les principales manœuvres de la peinture en *émail*, c'est à-peu-près tout ce qu'on peut en écrire ; le reste est une affaire d'expérience & de génie. Je ne suis plus étonné que les artistes d'un certain ordre se déterminent si rarement à écrire. Comme ils s'apperçoivent que dans quelques détails qu'ils puissent entrer, ils n'en diront jamais assez pour ceux que la nature n'a point préparés, ils négligent de prescrire des règles générales, communes, grossières & matérielles, qui pourroient à la vérité servir à la conservation de l'art, mais dont l'observation la plus scrupuleuse ne feroit pas même un artiste médiocre.

Voici des observations qui pourront servir à ceux qui auront le courage de s'occuper de la peinture sur l'*émail*, & à ceux qui travailleront sur la porcelaine. Ce sont des notions élémentaires qui auroient acquis plus d'utilité, si nous avions pu les multiplier & en former un tout. Mais il faut espérer que quelqu'homme ennemi du mystère, & bien instruit de tous les secrets de la peinture en *émail*, rectifiera dans un traité complet, ce que nous ne faisons qu'ébaucher ici. Ceux qui connoissent l'état où sont les choses aujourd'hui, apprécieront les peines que nous nous sommes données, en profiteront, nous sauront gré du peu que nous révélons de l'art, & trouveront nos erreurs, & même notre ignorance très-pardonnables.

1°. Toutes les quintessences peuvent servir avec succès dans la peinture en *émail* : on fait de grands éloges de celle d'ambre, mais elle est fort chere.

2°. Toutes les couleurs sont tirées des métaux, ou des bols dont la teinture tient au feu. Ce sont des argiles colorées par les métaux-couleurs.

3°. On tire du safre un très-beau bleu. Le cobolt donne la même couleur, encore plus belle. Aussi celui-ci est-il plus rare & plus cher ; car le safre n'est que le cobolt adultéré.

4°. Tous les verds viennent du cuivre, soit par la dissolution, soit par la calcination.

5°. On tire les mars du fer. Ces couleurs sont volatiles ; à un certain degré de feu, elles s'évaporent ou se noircissent.

6°. Les mars sont de différentes couleurs, selon les différens fondans. Ils varient aussi selon la variété qu'il y a dans la réduction du métal en safran.

7°. La plus belle couleur que l'on puisse se proposer d'obtenir du fer, c'est le rouge. Les autres couleurs qu'on en tire, ne sont que des combinaisons de différens dissolvans de ce métal.

8°. L'or donnera les pourpres, les carmins, les violets. La teinture en est si forte, qu'un grain d'or peut colorer jusqu'à 400 fois sa pesanteur de fondant.

9°. Les bruns qui viennent de l'or ne sont que des pourpres manqués : ils n'en sont pas moins essentiels à l'artiste.

10°. En général les couleurs qui viennent de l'or sont permanentes ; elles souffrent un degré de feu considérable. Cet agent les altérera pourtant si l'on porte son action à un degré excessif. Il n'y a guère d'exception à cette règle, que le violet qui s'embellit à la violence du feu.

11°. On peut tirer un violet de la manganefe, mais il eft plus commun que celui qui vient de l'or.

12°. Le jaune n'eft pour l'ordinaire qu'un *émail* opaque, qu'on achete en pain, & que l'on broye très-fin. On tire encore cette couleur, belle, mais foncée, du jaune de Naples.

13°. Les pains de verre opaque donnent auffi des verds: ils peuvent être trop durs, mais on les attendrira par le fondant. Alors leur couleur en deviendra moins foncée.

14°. L'étain donnera du blanc.

15°. On tirera un noir du fer.

16°. Le plomb ou le minium donnera un fondant; mais ce fondant n'eft pas fans defaut. Cependant on s'opiniâtre à s'en fervir, parce qu'il eft plus facile à préparer.

17°. La glace de Venife, les ftras, la rocaille de Hollande, les pierres à fufil bien mûres, c'eft-à-dire, bien noires, le verd de Nevers, les cryftaux de Bohême, le fablon d'Etampes; en un mot, toutes les matières vitrifiables non colorées, fourniront des fondans, entre lefquels un des meilleurs fera la pierre à fufil calcinée.

18°. Entre ces fondans, c'eft à l'artifte à donner à chaque couleur celui qui lui convient. Tel fondant eft excellent pour le rouge, qui ne vaut rien pour une autre couleur. Et fans aller chercher loin un exemple, le violet & le carmin n'ont pas le même fondant.

19°. En général, toutes les matières calcinables, & colorées après l'action du feu, donneront des couleurs pour l'*émail*.

20°. Ces couleurs primitives produifent, par leur mélange, une variété infinie de teintes dont l'artifte doit avoir la connoiffance, ainfi que de l'affinité & de l'antipathie qu'il peut y avoir entre elles toutes.

21°. Le verd, le jaune & le bleu, ne s'accordent pas avec les mars, quels qu'ils foient. Si vous mettez des mars fur le verd, ou le jaune, ou le bleu, avant que de paffer au feu; quand votre piéce, foit *émail*, foit porcelaine, fortira de la mouffle, les mars auront difparu, comme fi vous n'en aviez point employé. Il n'en fera pas de même, fi le verd, le jaune & le bleu ont été cuits avant que d'avoir employé les mars.

22°. Que tout artifte qui voudra s'effayer à peindre en *émail*, ait plufieurs inventaires, c'eft-à-dire, une plaque qui puiffe contenir autant de petits quarrés que de couleurs primitives; qu'il y éprouve fes couleurs dégradées de teintes, félon le plus ou le moins d'épaiffeur. Si l'on glace d'une même couleur tous ces quarrés de couleurs différentes, on parviendra néceffairement à des découvertes. Le feul inconvénient, c'eft d'éviter le mêlange de deux couleurs qui bouillonnent, quand elles fe trouvent l'une fur l'autre avant la cuiffon.

23°. Au refte, les meilleures couleurs, mal employées, pourront bouillonner. Les inégalités feules d'épaiffeur peuvent jetter dans cet inconvénient: le *liffe* s'en altérera. J'entends par le *liffe*, l'égalité d'éclat & de fuperficie.

24°. On peut peindre, foit à l'huile, foit à l'eau. Chacune de ces manières a fes avantages. Les avantages de l'eau font d'avoir une palette chargée de toutes les couleurs pour un très-longtemps; de les avoir toutes à la fois fous les yeux, & de pouvoir terminer un morceau avec moins de viteffe, &, par conféquent, avec moins de danger. D'ailleurs, on expédie plus promptement avec l'eau. Quant aux avantages de l'huile, le pointillé eft plus facile: il en eft de même pour les petits détails, & cela à caufe de la fineffe des pinceaux qu'on employe, & de la lente évaporation de l'huile, que l'on aura eu la précaution d'engraiffer au foleil, ou au bain-marie.

25°. Pour peindre à l'eau, prenez de la couleur en poudre; broyez-la avec de l'huile filtrée; ajoutez-y la quantité de gomme néceffaire; laiffez-la fécher fur votre palette, en la garantiffant de la pouffière, jufqu'à ce qu'elle foit parfaitement feche. Alors prenez un pinceau, avec de l'eau pure; enlevez, par le frottement avec le pinceau chargé d'eau, toute la fuperficie de votre couleur; pour en féparer la gomme qui fe porte toujours à la fuperficie. Quand vous aurez fait cette opération à toutes vos couleurs, peignez, mais avec le moins d'eau qu'il vous fera poffible; car fi votre couleur eft trop fluide, elle fera fujette à couler inégalement; votre furface fera jafpée: c'eft une fuite du mouvement que la couleur aura confervé après que l'artifte aura donné fa touche, & de la pente du fluide qui aura entraîné la couleur: la richeffe de la teinte en fouffrira auffi. Elle deviendra livide, plombée, louche; ce que les peintres appellent *noyée*. Employez donc vos couleurs les plus feches qu'il vous fera poffible, & le plus également: vous éviterez en même temps les épaiffeurs. Lorfque vous voudrez mettre une teinte fur une autre, opérez d'une maniere que vous ne paffiez qu'une fois le pinceau fur le même endroit. Attendez que la couleur foit feche pour en remettre une autre par-deffus, fans quoi vous vous expoferez à délayer celle de deffous: inconvénient dans lequel on tombe néceffairement lorfqu'appliquant la couleur fupérieure à plufieurs reprifes, le pinceau va & revient plufieurs fois fur la couleur inférieure. Si vos contours ont befoin d'être châtiés, prenez, pour les diminuer d'épaiffeur, une pointe d'ivoire ou de buis, & les rendez corrects en retranchant la fuperficie avec cette pointe. Evitez furtout le trop de gomme dans vos couleurs. Quand elles font trop gommées, elles fe déchirent par veines & laiffent, au fortir du feu, en fe ramaffant fur elles-mêmes, de petites traces qui forment

comme un réseau très-fin, & le fond paroît travers ces traces qui font comme les fils d'un réseau. N'épargnez pas les expériences, afin de constater la juste valeur de vos teintes. N'employez que celles dont vous serez parfaitement sûr, tant pour la quantité de gomme, que pour l'action du feu. Vous remédierez au trop de gomme, en rebroyant les couleurs à l'eau, & y ajoutant une quantité suffisante de couleurs en poudre.

26°. Le blanc est ami de toutes les couleurs. Mêlé avec le carmin, il donne une teinte rose, plus ou moins foncée, selon le plus ou le moins de carmin.

27°. Le blanc & le pourpre donnent le lilas; ajoutez-y du bleu, & vous aurez un violet clair. Sa propriété sera d'éclaircir les couleurs en leur donnant de l'opacité.

28°. Le bleu & le jaune produiront le verd: plus de jaune que de bleu donnera un verd plus foncé & plus bleu.

29°. L'addition du violet rendra le noir plus beau & plus fondant, & l'empêchera de se déchirer: ce qui lui arrive toujours quand il est employé seul.

30°. Le bleu & le pourpre formeront un violet.

31°. Le bleu ne perdra jamais sa beauté, à quelque feu que ce soit.

32°. Les verds, jaunes & carmins ne s'évaporent point; mais leurs teintes s'affoiblissent, & leur fraîcheur se fane.

33°. Les mars sont tous volatils: le fer se revivifiant par la moindre fumée, l'étincelle la plus légere, ils deviennent noirs & brillans.

Nous avons indiqué seulement les matieres d'où l'on tire les couleurs. La maniere de les tirer est un secret que se réservent ceux qui le possedent. Il seroit à desirer que ce secret fût rendu public. Parmi tant de personnes qui s'intéressent au succès des arts, ne s'en trouvera-t'il aucune qui leur fasse ce présent? (*Article de M. Diderot, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Additions *à l'article précédent*. En faisant usage de cet article, nous l'avons divisé en trois parties; division que n'avoit pas marquée l'auteur, & qui lui étoit inutile, mais qui nous est devenue nécessaire pour renvoyer ceux qui liront nos additions à chacune des parties qu'elles concernent.

La *premiere partie* est purement historique. L'auteur y propose d'appeller la peinture dont il traite, peinture *sur l'émail* plutôt que peinture *en émail*. Nous avons trouvé dans les papiers de M. Watelet, une censure de cette proposition qui nous a paru ne pas manquer de justesse. Presque toutes les substances que les peintres en *émail* employent dans leurs ouvrages, sont, y est-il dit, des verres colorés qui ont peu ou point de transparence & qu'on appelle des *émaux*. C'est avec ces substances que l'on peint; on peut donc, & l'on doit même dire que l'on peint *en émail*, comme on dit que l'on peint *en huile* ou *en détrempe*. L'expression *peindre sur l'émail* seroit d'autant plus impropre, qu'elle ne donneroit pas une idée juste & précise du genre de peinture qu'elle doit indiquer. En effet, il seroit possible de peindre *sur l'émail* comme sur d'autres substances, sans peindre cependant *en émail*. On pourroit, par exemple, peindre à l'huile sur une plaque d'*émail*, comme on peint à l'huile sur une piéce de verre: alors on peindroit effectivement *sur l'émail*, & non pas *en émail*. D'ailleurs, quand une expression est généralement reçue, c'est un projet téméraire de vouloir la changer. Il seroit plus philosophique de rechercher les raisons qui l'ont fait adopter, & l'on trouveroit le plus souvent qu'elles ont été justes.

Une phrase nous arrête dans cette même *premiere partie*. C'est celle où l'auteur dit « que le » projet d'exécuter de grands morceaux en *émail* » est une preuve décisive de l'ignorance de l'ar» tiste; que l'artiste, au-delà de certaines li» mites, n'a plus la même liberté d'exécution, » & que le spectateur seroit plutôt fatigué qu'a» musé par les details, quand même il arriveroit » à l'artiste de réussir. «

Il nous semble qu'on ne peut, sans quelque témérité, prophétiser qu'un genre qu'on peut encore appeller naissant, un genre qui a été le plus souvent exercé par de simples joailliers, & dans lequel on ne compte encore qu'un petit nombre d'artistes célébres, restera toujours renfermé dans les bornes qu'on lui connoît aujourd'hui. Le mauvais succès de quelques artistes anglois, qui avec des talens communs, ont voulu sortir des limites ordinaires, ne prouve pas que des artistes plus distingués ne pourront pas un jour franchir ces bornes avec un succès plus heureux. Ce que nous disons ici n'est pas une simple conjecture; l'Académie Royale de peinture & sculpture de Paris possede *en émail* un morceau d'histoire de la main de M. Boëtte, & ce morceau est d'une grandeur qu'on n'avoit pas osé franchir jusqu'à lui. Qui oseroit assurer que d'autres n'auront pas à l'avenir encore plus de talent & de succès que M. Boëtte? M. Diderot n'a parlé, dit-il, que d'après M. Rouquet habile peintre en *émail*; mais on peut le soupçonner de n'avoir pas bien retenu les expressions de l'artiste, lorsqu'il dit que, dans un grand morceau en *émail*, le spectateur seroit plutôt fatigué qu'amusé des details. On ne reconnoît point là le langage d'un homme familier avec les arts qui dépendent du dessin. La plus grande surface d'un ouvrage ne suppose pas toujours une plus grande quantité de détails. Il y a souvent dans un fort petit tableau d'un peintre hollandois beaucoup plus de détails, que dans un grand

tableau d'un peintre de l'école romaine ou lombarde. Un tableau d'autel peut offrir une composition plus simple, des détails moins compliqués, qu'un petit tableau en miniature qui couvre une tabatiere M. Rouquet, ou son interprète, veut-il parler des détails de la manœuvre, & non de ceux de la composition? Alors on répondra qu'un artiste, homme de goût, aggrandira sa manière lorsqu'il travaillera sur un plus grand champ.

Ce que je trouve dans les papiers de M. Watelet me paroît mieux senti. « Plus les morceaux » ont de surface, y est-il dit, plus il y a de difficultés à surmonter tant pour l'égalité & le poliment général de la piece, que pour la perfection de la fonte. L'expérience seule enhardit sur ces sortes de choses. Le travail rend à l'artiste intelligent le mécanisme plus familier. Il aggrandit volontiers ses fourneaux, quand il est flatté par la réussite : il se plaît à faire lui-même les couleurs qu'il ne trouve point à acheter, & il a bientôt appris qu'il est plus aisé de les composer que de les bien employer, & que le point le plus difficile, pour faire de belles choses en *émail*, est de savoir bien dessiner & bien peindre. »

La *seconde partie* de l'article conserne la préparation de la plaque & la manière de l'émailler. Cette opération n'appartient point à l'art ; elle répond à celle d'imprimer la toile que le peintre à l'huile doit ensuite couvrir des productions de son talent ; à celle de faire l'enduit qui est destiné à recevoir une peinture à fresque : c'est enfin un travail d'orfèvre & d'émailleur, & non de peintre en *émail*. Mais cette manœuvre doit être connue du peintre, comme le peintre à l'huile doit connoître la manière d'imprimer les toiles ou les paneaux. Il ne faut pas que l'artiste se trouve hors d'état d'exercer ses talens, s'il n'a pas sous sa main des ouvriers capables de lui en faire les apprêts. Il est des occasions où tout artiste doit pouvoir se suffire à lui-même.

L'impression destinée à un tableau à l'huile seroit mauvaise, si elle se délayoit avec les couleurs qu'on met par-dessus, puisqu'elle en brouilleroit & en détruiroit les teintes. On doit donc concevoir aussi que l'*émail* dont on couvre une plaque est plus dur que les couleurs qui seront appliquées par le peintre à sa surface ; sans quoi il se parfondroit avec elles, & détruiroit les intentions de l'artiste. Il reçoit toutes les couleurs dont on le couvre, sans que sa superficie en soit altérée.

Le bon *émail* qu'on applique sur les plaques, vient de Venise : mais l'éditeur du *Traité des couleurs pour la peinture en email*, par M. de Montamy, traité dont nous donnerons l'extrait, a trouvé parmi les papiers de cet homme laborieux, un procédé pour faire l'*émail* dont il s'agit ici. Il est vrai qu'il n'étoit pas écrit de la main de M. de Montamy ; mais le soin qu'il avoit pris de le conserver, semble être un indice d'approbation. Nous allons le transcrire.

Prenez 10 onces de caillou ou de quartz calciné, pilé, tamisé, séché.

14 onces de minium séché sur du papier, & broyé avec une spatule de bois, dans un vaisseau de bois.

3 onces de nitre séché & bien broyé.

2 onces de soude d'Espagne, pulvérisée si elle est séche ; bien divisée si elle n'est pas séche.

1 once d'arsenic blanc, bien pulvérisé.

1 once de cinnabre naturel, bien pulvérisé.

3 onces de verre de Bohême pulvérisé, tamisé, lavé, séché.

On versera toutes ces substances dans un vaisseau vernissé, & l'on mettra le tout dans un creuset bien bouché : on fera fondre dans un fourneau de fusion à vent : les premières cinq heures à petit feu, & en augmentant le feu pendant les dix-huit heures suivantes. On brisera le creuset, & l'*émail* sera parfait.

Ce même *émail* blanc se fait, suivant Merret, avec du régule simple d'antimoine & de la matière du verre blanc ordinaire. On peut voir la manière de faire les *émaux* de toutes les couleurs, dans l'art de la Verrerie de Néry, commenté par Merret, auquel Kunckel a joint des notes fondées sur ses propres expériences. La plupart des peintres en *émail* composent eux-mêmes leurs couleurs pour leur donner une perfection qu'ils n'osent attendre avec assez d'assurance des *émaux* faits dans les verreries.

On fait quelques ouvrages en *émail* sur des plaques de cuivre rouge ; mais ce ne sont que des morceaux de peu d'importance. C'est de cette manière que l'on travaille à Limoges des médailles & quelques autres bijoux ; mais tout ce que cette ville produit en ce genre, ne peut être comparé aux *émaux* exécutés sur des plaques d'or.

Tous les *émaux* ne peuvent s'employer indifféremment sur tous les métaux. Le cuivre, qui reçoit tous les *émaux* épais, ne peut admettre les *émaux* transparens. Quand on veut y en appliquer, il faut d'abord y mettre une couche d'*émail* noir, sur laquelle on applique une feuille d'argent qui reçoit les *émaux* qu'on y couche ensuite ; mais on employe seulement ceux que l'argent ne gâte pas. Il n'y a parmi les clairs que l'aigue-marine, l'azur, le verd & le pourpre qui fassent un bon effet.

On trouve dans les *élemens de peinture*, édition augmentée par *Jombert*, les procédés nécessaires pour préparer le cuivre à recevoir la peinture en émail. « Le cuivre, dit l'auteur, » est un métal impur, fort sale & crasseux. Il » est nécessaire de lui ôter ses impuretés, si » l'on veut pouvoir émailler proprement dessus » avec du blanc : autrement il se tourmente » beaucoup dans le feu, en jettant du verd & » du noir qui infectent la pureté de notre blanc,

» ce qui rend les *émaux* ternes & sans éclat. » Voici la manière de le préparer pour éviter » ces inconvéniens. On est trop heureux de » les savoir, lorsqu'on se trouve dans des » villes où l'on ne peut être secondé par des » ouvriers habiles.

» Prenez une feuille de cuivre rouge pla- » née, à-peu-près de l'épaisseur d'une ligne, » & qu'elle soit bien égale & bien unie. Vous » en couperez avec des cisailles la quantité de » pièces de telle forme & grandeur que vous » voudrez, ainsi qu'un nombre de petits mor- » ceaux pour émailler & faire dessus des épreu- » ves de vos couleurs. Faites une composition » de ciment de tuileaux, avec un poids égal » de pierre-ponce pilée & réduite en poudre; » vous ajouterez du sel commun du tiers du » poids des deux autres substances. Vous pren- » drez un de vos creusets plats, qui soit assez » grand pour contenir vos plaques & vos » petits morceaux de cuivre, *lit sur lit*, avec » la précédente composition, en observant que » le premier & le dernier lit soient de cette » composition bien mêlée, & que le dernier » soit assez épais. Couvrez exactement ce creu- » set avec un autre qui s'emboîte dessus comme » un couvercle, & les luttez bien ensemble: » le lut étant sec, mettez le tout sous la » mouffle couverte d'assez de feu pour faire » rougir vos creusets. Vous les laisserez en » cet état pendant l'espace d'un demi-quart » d'heure ou à-peu-près. Il faut avoir tout prêt » quelque pot où il y aura de l'urine; &, au » moment où vous retirerez vos creusets du » feu, vous verserez dans cette urine ce qui » sera calciné. Il faut avoir aussi de l'eau nette » dans un autre vaisseau, pour y laver ensuite » vos plaques & les petits morceaux de cuivre: » il en sortira une écaille considérable; c'est » la crasse & l'impureté du cuivre qui, par » cette purgation, deviendra plus ferme, » très-pur, & propre à émailler. Il ne gâ- » tera point les couleurs, & se tourmentera » bien moins au feu dans le travail «.

Passons à la *troisième partie*, qui concerne particuliérement l'art du peintre: mais cet art sur l'émail, bien plus que dans tous les autres genres, tient à des manœuvres nombreuses, embarrassantes, difficiles, qui en composent le métier.

La partie de l'art proprement dite se rapporte parfaitement au genre de la miniature. Les couleurs sont d'une espèce différente, mais elles s'appliquent de même en les pointillant avec la pointe du pinceau. On peut faire le trait comme on l'a indiqué dans l'article précédent: On peut aussi le tracer avec les feces du vitriol & du salpêtre qui restent dans la cornue après la distillation de l'eau forte. On les détrempe, comme les autres couleurs avec de l'huile de lavande.

On lit dans un traité sur l'art de la verrerie, écrit en latin par un chymiste allemand, & traduit en françois par Haudicquer de Blancourt, qu'on peut parfondre la peinture en émail en n'employant qu'un feu de réverbère ou de suppression, c'est-à-dire en mettant tout le feu sous la mouffle & point dessous. C'est une erreur dont il est utile de prévenir ceux qui consulteroient ce traité. L'expérience démontre qu'il faut un plancher de feu, & que les couches de charbon sur lesquelles on pose la mouffle ne sont pas moins nécessaires à la perfection de la fonte que le feu de dessus & des côtés. Voici ce qu'on lit dans une note trouvée dans les papiers de M. Watelet. » J'ai » vu opérer M. Rouquet de cette maniere, » avec une attention scrupuleuse sur cet article. » Il la poussoit même jusqu'à observer le degré » du vent qui souffloit dans le fourneau, pour » juger du dégré de chaleur: ce qu'il faisoit » avec des morceaux de papier qu'il jettoit » dans le fourneau. Sur le plus ou le moins » de force avec laquelle l'air poussoit la » flamme de ces morceaux de papier allumés, » il jugeoit de ce qu'il devoit donner d'ou- » verture à la porte du fourneau: il avançoit » ensuite, ou retiroit les *émaux* plus ou moins, » & à diverses reprises, suivant la grande expé- » rience qu'il avoit des effets du feu sur l'é- » mail. *Un artiste*, me disoit-il, *doit observer* » *jusqu'au vent qui souffle, & à la manière* » *dont son fourneau tire l'air* «.

Nous terminerions ici cet article, si nous n'avions pas des éclaircissemens nécessaires à ajouter sur les instrumens & ustensiles qui doivent composer l'attelier du peintre en émail. Cet attelier est représenté dans la vignette qui forme la partie supérieure de la planche . On y voit *figure* 1. le peintre occupé à colorer un morceau d'émail. Le trop grand éclat du jour qui entre par la fenêtre dont il tire la lumière, est tempéré par un chassis garni de gaze d'Italie, ou de papier serpente huilé ou ciré. On donne à ce chassis une inclinaison d'à-peu-près 45 degrés. *Fig*. 2. un autre peintre passe une piece au feu. Le fourneau, dont on distingue assez bien la forme extérieure, est placé dans une cheminée.

On lit dans les *élémens de peinture pratique*, édition de Jombert, que ce fourneau peut être de la forme la plus simple, & même n'être composé que de trois briques, dont une derriere, & deux faisant les côtés. L'auteur ajoute que, pour plus de propreté, on peut avoir de petits fourneaux à un étage, avec un couvercle que l'on ôte quand il est nécessaire. Cet étage fait au milieu un foyer de la grandeur nécessaire pour enfermer la mouffle; & appuyer de

tous les côtés les charbons du feu. Ce fourneau, que l'on peut voir chez les orfévres, peut servir à émailler les plaques de métal, & à parfondre les ouvrages. On y met le couvercle auquel il y a des trous par lesquels s'exhale la vapeur du charbon. On le place dans une cheminée, en prenant des précautions pour qu'il ne puisse pleuvoir dessus. Il doit être élevé sur un trepied à une hauteur commode pour l'artiste qui en fait usage.

Cette sorte de fourneau peut être suffisante. La même planche I, offre au-dessous de la vignette la figure d'un fourneau plus composé & d'un usage plus avantageux.

Fig. 1. Porte du chapiteau du fourneau.
2. Mouffle qui se place dans le fourneau, & sous laquelle on fait fondre les émaux, vue du côté de l'ouverture.
3. Elévation latérale extérieure de la mouffle.
4. Elévation de la partie extérieure de la mouffle.
5. Elévation géométrale du devant du fourneau.
6. Coupe verticale du fond du fourneau & du dôme qui le ferme par un plan passant par le milieu des portes.
7. Coupe verticale du fourneau par un plan parallèle à la face que la *Fig.* 5 représente.
8. Plan du rez-de-chaussée du fourneau.
9. Coupe horizontale du fourneau, au niveau de l'âtre.
10. Plan du chapiteau du fourneau.

Il sera facile de voir des mouffles chez les orfévres, & de s'en former une idée encore plus précise, que par la figure à laquelle nous venons de renvoyer. On trouve, dans les *élémens de peinture* pratique le moyen de les faire, & nous allons le transcrire.

Prenez de la terre préparée pour les creusets, qui se vend chez les potiers de terre: mêlez y un peu de sablon d'Etampes, & de la limaille de fer que l'on trouve chez les ferruriers. Il faut manier & brouiller le tout ensemble, jusqu'à ce qu'il soit bien mêlé, & que la terre paîtrie devienne en consistance de pâte ferme. Alors on applatira cette terre avec un rouleau de bois, pareil à celui dont les pâtissiers se servent, observant de mettre toujours une feuille de papier entre le rouleau & la terre, de peur qu'elle ne s'y attache. On réduira cette pâte à l'épaisseur d'une ligne ou environ. Etant en cet état, elle se coupe aisément sur une table avec un couteau, & l'on en fait des morceaux de la grandeur que l'on veut. Ordinairement on les taille de la longueur de trois pouces sur deux de largeur; puis pour donner à ces mouffles la courbure nécessaire, il faut avoir un cylindre de bois proportionné à la courbure qu'on veut leur donner, & les lier sur ce cylindre avec de la ficelle pour qu'elles en prennent bien la forme en séchant. N'oubliez pas de mettre une feuille de papier entre la mouffle & le bois, de peur qu'elle ne s'y attache. Vous mettrez ces mouffles sécher à l'ombre; autrement, elles se fendroient & deviendroient inutiles.

Il en faut faire plusieurs de même grandeur, & d'autres plus grandes ou plus petites, pour en avoir à choisir, & de toutes les grandeurs, suivant ce que l'on à faire; car elles se cassent facilement, & il ne faut pas en manquer.

Pendant que ces mouffles sont encore molles, il faut y percer par-en-bas quelques petits trous des deux côtés, pour faciliter l'entrée de la chaleur par dessous ces mouffles, & pour que cette chaleur réverbere plus aisément sur vos ouvrages quand ils y sont placés. Lorsqu'elles seront bien seches, vous les approcherez du feu petit à petit, afin qu'elles s'échauffent, & qu'elles perdent entierement leur humidité; car si elles n'étoient pas parfaitement seches, elles se casseroient aussitôt qu'elles sentiroient la chaleur. On les approche ensuite peu à peu d'un plus grand feu, & enfin on les y fait rougir même assez long-temps.

Cette même terre préparée sert aussi à faire nombre de petits creusets plats, dont vous vous servirez dans presque toutes vos opérations. Il en faut de plus ou moins grands ou épais. Ceux qui sont destinés à faire sécher les couleurs doivent être petits & fort minces: ceux qui doivent servir à fondre les compositions seront plus grands & plus épais. On les fera sécher & recuire de la même maniere que les mouffles.

Charbon; il est essentiel que le charbon soit bien choisi. Il faut sur-tout éviter de se servir de charbon de châtaignier, parce qu'il a le défaut de pétiller long-temps avant que d'être consommé. On doit préférer à tous les autres le charbon de saule. Quoiqu'en général le charbon dont on se sert doive être long & menu, il faut cependant en avoir un peu de gros pour boucher la mouffle. Les artistes de Paris préférent le charbon qui vient par la riviere dans cette ville; il est long, petit, ordinairement bien cuit, ne pétille point & a beaucoup de chaleur.

Les peintres en *émail* se servent de la même sorte de soufflets que les orfévres: ils ont ordinairement trois feuilles. On doit les choisir les plus légers qu'il est possible, parce qu'on est souvent obligé de les avoir souvent à la main, & qu'il seroit à craindre qu'ils ne la fatiguassent & ne l'appesantissent, ce que doivent éviter des artistes dont le travail exige la legéreté & la délicatesse de la main.

Les pinces dont on se sert pour enlever les plaques se nomment *relève-moustache*. Elles sont représentées planche II, *fig.* 25. On peut aussi se servir d'espèces de pincettes faites de

lames de fleurets, dont les extrémités qui ferrent soient bien droites & bien plattes, afin que les deux bouts correspondans se joignant étroitement, tiennent fermes les plaques sur lesquelles on présente les ouvrages au feu. On choisit ces pincettes assez longues & passablement fortes pour qu'elles ne fléchissent pas à l'endroit où la main les serre, & ne s'écartent pas par le bout qui doit tenir l'ouvrage.

La piéce de taule sur laquelle on pose l'ouvrage pour le passer au feu, est représentée *planche* II. fig. 11. Si ces plaques peuvent être d'or, elles sont d'un usage bien plus sûr; parce qu'elles ne jettent ni vapeur, ni écailles, & que l'on n'a quo la sujetrion de les redresser quand elles sont cambrées. On a pour cet usage une petite enclume armée d'acier, semblable à celles dont se servent les graveurs & qu'ils nomment *tas*. La surface en est parfaitement plate & bien unie. Comme les plaques d'or sont fort cheres & qu'on est obligé d'en avoir plusieurs, de grandeurs différentes, on se munit toujours de quelques feuilles de taule, sur lesquelles on coupe des plaques de toutes grandeurs, suivant le besoin. Lorsqu'elles sont neuves, il faut les faire rougir au feu, pour qu'elles y exhalent les vapeurs auxquelles le fer est tres sujet; car ses vapeurs gateroient les *émaux*. On les frappe sur le tas pour faire tomber les écailles brulées dont elles sont couvertes, qui éclateroient dans le feu, & gâteroient la peinture. On employe encore un autre moyen pour éviter le danger de ces éclats, c'est de frotter les plaques avec de la craie blanche bien séche.

Même planche, *fig.* 12. Une des boëtes qui contiennent les *émaux* en poudre. Elle est marquée & numérotée, pour indiquer la couleur qu'elle contient & la nuance. Le numéro rappelle à un numéro semblable que l'artiste a marqué sur la palette d'essais qu'il nomme inventaire. On a des boëtes plus grandes pour mettre les couleurs qui ne sont encore que pilées & lavées, mais non broyées.

11. 12. Deux morceaux de glace qui servent l'un de mollette, & l'autre de pierre à broyer. Cette pierre & cette mollette peuvent aussi être d'agate. Il faut qu'elles soient plattes & fort unies. Plus la pierre sera grande, & plus elle sera commode. Il est difficile d'en trouver qui ayent plus de cinq pouces de long. Cette pierre ne doit servir qu'à broyer les *émaux* avec de l'huile. Pour la nettoyer, on se sert de crystal que l'on broye dessus avec la mollette, ce qui nettoye en même temps la mollette & la pierre. Après cela, on frotte l'une & l'autre avec de la mie de pain rassis, & ensuite avec du linge blanc bien sec.

15. Pilon d'agate.

16. Mortier aussi d'agate.

17. Fil de fer que l'on pose horisontalement en travers de la poële ou chaufferette sur laquelle on fait sécher les piéces. On met les plaques sur ce fil de fer.

18. Poële ou chauffeterte à sécher.

19. Pain d'émail.

20. Spatule vue en plan & de profil.

21. Chevalet à émailler les plaques. Il a la forme d'un pupitre & pourroit en porter le nom. Il y a des peintres en émail qui, pour peindre plus commodément, se servent d'une autre sorte de chevalet. Il est d'ébene : sa longueur est d'un demi-pied sur un pouce de large; ses pieds sont de la même longueur & de la même largeur, & son épaisseur est de quatre lignes. Il sert à soutenir la main pour la tenir plus assurée, & fait pour le peintre en émail l'office de l'appuie-main pour le peintre en huile. Quoique l'on puisse s'en passer, on en trouve l'usage fort avantageux quand on en a pris l'habitude.

22. Pinceaux de différentes grosseurs. Ils doivent être fins & délicats. On les achette chez les mêmes marchands que les pinceaux à peindre en miniature. Il en faut avoir de diverses grosseurs, & il est bon de les faire faire exprès. On en a de moyens, en en a d'autres très petits & fort déliés : les premiers servent à ébaucher, les seconds à finir. On adapte ces pinceaux à des antes d'ivoire ou de bois des Indes; mais comme ils sont si petits que leurs tuyaux éclatent facilement, on y fait souder de petites viroles d'argent. Cette virole les tient fermes, & l'on peut travailler hardiment sans craindre qu'ils s'échappent de leurs antes. Il n'y a guère que les orfévres de filigranes qui puissent faire ces sortes de viroles. On a aussi un pinceau asses gros & fort doux, pour enlever les atômes de poussière que l'air dépose sur l'ouvrage.

23. Couteau à couleur. Il est fin & délicat; il coupe des deux côtés & est arrondi par la pointe, qui cependant est tranchante. Il doit être souple & pliant. L'un de ses usages est de ramasser les couleurs broyées sur la pierre d'agate; le second, de faire les teintes sur la palette. Il faut qu'il soit de bon acier; car s'il s'usoit facilement, il laisseroit, sur la palette ou sur la pierre, quelques unes de ses parties qui altéreroient les couleurs.

24. Pierre à user l'émail.

Le peintre en émail doit encore être muni de quelques ustensiles que nous allons détailler.

Des ciseaux, ou plutôt des cisailles, pour couper les plaques. Les lames doivent en être fortes & courtes. On en achette ches les clinquaillers qui ont coutume de fournir les artistes.

Pour les aiguilles dont se servent les peintres en *émail*, voyez le mot *Aiguille* à son ordre alphabétique.

On appelle bruxelles des pinces, ou espéces

d'étaux à boucles. Elles ont environ quatre pouces de long. Elles sont formées de deux lames plates qu'embrasse un anneau qui comprime ce que l'on veut tenir, & que les doigts, par leur grosseur, ne pourroient saisir & pincer commodément.

Quoique les peintres en émail fassent peu fréquemment usage du compas, ils doivent cependant en avoir un qui soit petit, ferme, & dont les pointes soient très fines.

Ils ont aussi besoin d'un éclat de diamant très-pointu. Il doit être serti au bout d'une ante de pinceau, avec une petite virole d'argent. Ce diamant sert à percer les petits œillets qui surviennent quelquefois à la peinture, & à effacer les parties défectueuses.

Nous pourrions ajouter ici plusieurs choses à ce qu'on a lu sur les couleurs dans l'article de M. Diderot : mais nous reviendrons sur cet objet dans l'article de la peinture sur verre, au mot VERRE, & nous allons, dès-à-présent, faire connoître les travaux & les découvertes de M. de Montamy dans son traité des couleurs pour la peinture en émail. L'article qu'on va lire est un extrait fort étendu de ce traité.

EMAIL. *Couleurs pour la peinture en émail.* Ce genre de peinture dont le temps n'altère pas la beauté, mérite les plus grands encouragemens, & il seroit à souhaiter que de bons artistes multipliassent en *émail*, par des copies faites avec intelligence, les meilleurs tableaux des différentes écoles. Ainsi la postérité auroit encore sous les yeux les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Titien, du Poussin, de Rubens, longtemps après que les originaux de ces maîtres n'existeront plus. Combien n'est-il pas à regretter que les anciens n'ayent pas cultivé ce genre, n'en ayent pas multiplié les productions ! nous trouverions ensevelies sous la terre de la Grece & de l'Italie les copies des plus célébres ouvrages de Zeuxis, de Parrhasius, d'Apelles, de Polygnote, d'Aëtion : nous jugerions de la composition, du coloris, du clair-obscur de ces grands maîtres; il ne nous manqueroit guére que de connoître leur touche, & la finesse de leur dessin. Il seroit digne des amateurs qui joignent au goût des arts les avantages de la fortune, de faire réduire & copier en *émail* des tableaux célébres. Alors ce genre de peinture, presqu'entierement abandonné à la bijouterie, seroit consacré à un objet utile.

Comme la peinture en *émail* se traite de la même maniére que celle en miniature, & n'a d'autres difficultés particuliéres que celles qui résultent des substances qu'elle employe, & du feu qu'il faut leur donner, on ne manquera pas de bons peintres en *émail* partout où les arts seront en honneur. Il en naîtra, quand des récompenses leur seront offertes. Mais ils ne peuvent produire des ouvrages parfaits avec des couleurs défectueuses, & trop longtemps leur talent a été contrarié par les vices des matériaux qu'ils employoient. M. de Montamy, par ses recherches, & par la constance de ses travaux chymiques sur les couleurs propres à la peinture en *émail*, s'est rendu le bienfaiteur des arts. Nous allons donner ici l'excellent traité qui a occupé une partie considérable de sa vie, & qui n'a paru qu'après sa mort. Quelquefois nous abrégerons son discours, souvent nous ne ferons que transcrire ses propres expressions. Dans un sujet qui ne nous est pas familier, nous risquerions trop de changer le sens de l'auteur en nous permettant de changer ses paroles.

Il observe que nous n'avons pas manqué d'artistes capables de dessiner & de colorier d'une manière satisfaisante des tableaux en *émail*; mais que les materiaux leur ont manqué. Entre tous ceux qui se sont appliqués à ce genre, le célébre Petitot parut, dit-il, être le seul qui ait eu en sa disposition un assez grand nombre de bonnes couleurs. On prétend qu'elles lui étoient fournies par un médecin chymiste, son ami; mais soit que ce chymiste se contentât de lui fournir des couleurs, sans lui dévoiler le secret de leur composition, soit qu'il ait connu lui-même ce secret & qu'il ait voulu se le réserver, procédé trop peu digne d'un artiste qui ne doit point avoir de plus grand intérêt que celui des progrès de son art, il est certain que tous ceux qui ont travaillé depuis la mort de ce peintre, n'ont pu se procurer les matériaux qu'il employoit, & que, par cette disette, ils ont trouvé dans la nature, ou dans les ouvrages des maîtres, un grand nombre d'effets qu'il leur étoit impossible de rendre. Si quelques uns d'entre eux ont eu le secret de quelques couleurs particuliéres, ils le cachoient soigneusement à leurs émules, qui de leur côté gardoient un silence également opiniâtre sur les petites recettes qu'ils possédoient. Ainsi différens matériaux étoient entre les mains de différens artistes : & tous manquoient d'un grand nombre de couleurs dont la réunion eût été nécessaire au succès de leur art. Les jeunes peintres qui vouloient se livrer à la peinture en *émail*, se trouvoient dénués de secours, & étoient obligés d'acheter cherement à des etrangers inconnus, quelques couleurs souvent défectueuses, dont ils ne connoissoient ni la composition ni l'effet. Chacun de ces marchands de couleurs avoient sa manœuvre particuliere, & l'artiste obligé d'en acheter de plusieurs marchands, se trouvoient souvent très-loin de leurs espérances, quand ils vouloient mêler ces couleurs faites par des procédés qui s'opposoient à leur union. Souvent elles se détruisoient les unes les autres, souvent elles n'entroient point en même temps en fusion, & un ouvrage qui devoit réussir par le talent de l'artiste, manquoit

par le vice des substances dont il étoit contraint de faire usage. Comme il ne connoissoit pas la nature & la composition des matériaux qui étoient dans ses mains, il ne pouvoit en prévoir, ni en prévenir, ni en réparer les inconvéniens.

Ce n'étoit point-là le seul embarras qu'il eût à surmonter : il trouvoit encore les plus grandes difficultés dans l'emploi de ces substances. Presque toutes avoient été vitrifiées, & ne consistoient que dans des verres colorés ; on tâchoit de les réduire en poudre impalpable, &, après les avoir broyées longtemps à l'huile essentielle de lavande, on les employoit au pinceau. Dans le petit nombre de livres qui ont été faits pour la peinture en *émail*, on voit toujours que les différentes couleurs ne sont que des verres colorés. Il est aisé de sentir le vice de ces matériaux. Quelque soin que l'on prenne pour piler du verre, pour le broyer avec de l'huile, il ne peut jamais se mêler à cette huile assez parfaitement pour ne faire qu'un corps avec elle, pour se réduire en une pâte liquide, pour couler avec elle indissolublement sous le pinceau. L'huile cherchoit toujours à se séparer de ces atômes vitreux qu'elle ne pénétroit pas. Les parties du verre, quelque subtiles qu'elles fussent, conservoient des angles par lesquelles elles s'attachoient aux poils du pinceau, & qui en rendoient la pointe bourbeuse : inconvénient considérable pour des ouvrages aussi petits que ceux qui se font en *émail*, & qui exigent la plus grande délicatesse de travaux. Les peintres, pour remédier, autant qu'il étoit possible à cet inconvénient, étoient reduits à se servir de petites pointes de bois, aiguisées & rendues très-fines, dont ils se servoient pour ranger la couleur & diminuer l'épaisseur des traits que le pinceau avoit faits contre leur gré.

Les pains d'*émail* de différentes couleurs, entre lesquels on donne la préférence à ceux qui viennent de Venise, présentent, dans la pratique, les mêmes difficultés que les verres colorés. Ils sont quelquefois plus difficiles à mettre en fusion que l'*émail* blanc sur lequel on les applique ; ils ne peuvent y pénétrer, & ils y forment une épaisseur qui rend la peinture louche & désagréable. On les attendrit, il est vrai, en y mêlant du verre plus fusible ; mais ce mêlange en dégrade & en affoiblit le ton, & en change la nuance. Ce n'est pas-là le seul désavantage de ce mêlange : la chaux de plomb, qui entre dans la composition de ce verre, se revivifie, noircit les couleurs, & leur donne un œil plombé. Elles sont d'autant plus exposées à ce défaut, que le même ouvrage doit retourner plusieurs fois au feu, & qu'il ne faut qu'une matière grasse & sulphureuse, un charbon de mauvaise qualité pour occasionner cet accident.

Ces raisons & plusieurs autres qui seront établies quand il sera question des fondans, ont déterminé à ne point se servir de verres colorés dans la peinture en *émail*, ce qui a dû faire rejetter aussi les pains d'*émail* colorés. On a cru que pour rendre cette façon de peindre susceptible d'une plus grande perfection, il falloit commencer par écarter toutes les difficultés qui résultent de l'emploi des couleurs, & l'on se flatte qu'on trouvera, dans l'usage de celles qu'on va donner, autant de facilité que dans le dessin à l'encre de la Chine.

Parmi les couleurs qu'on avoit coutume d'employer, plusieurs, après avoir passé au feu, prenoient une teinte toute differente de celles qu'elles avoient avant d'avoir été mises en fusion : il falloit que le peintre eût toujours dans la tête une palette ideale, ou sous les yeux un essai de chaque couleur qu'il employoit : celles que nous allons proposer auront, après la fusion, à-peu-près la même teinte qu'au moment où l'on en fera usage au pinceau.

Les peintres en *émail* donnoient le nom d'ennemies à certaines couleurs dont le mêlange se détruisoit à la fusion, ou qui bouillonnoient lorsqu'on les couchoit les unes sur les autres : toutes celles dont on va donner la composition, n'ont aucune antipathie entr'elles, se mêlent parfaitement & ne sont pas sujettes à bouillonner.

Les mêmes peintres avoient deux espéces de couleurs ; les unes qu'ils appelloient dures, & les autres tendres. Ils couchoient les couleurs dures dès le premier feu, & quelquefois, au dernier feu, à peine avoient-elles pris leur luisant : les bleus etoient de ce nombre. Les couleurs tendres s'employoient au dernier feu ; sans cela elles se feroient altérées, & auroient été même quelquefois tout-à-fait emportees. Cette distinction de couleurs dures & de couleurs tendres n'aura pas lieu entre celles que nous donnerons ici. On peut les employer toutes également au premier feu, sans crainte qu'elles soient ni altérées ni détruites.

Lorsqu'une couleur n'avoit pas réussi, lorsqu'une teinte se trouvoit défectueuse, le peintre n'avoit d'autre moyen que celui d'effacer son ouvrage, & d'emporter la couleur avec une pierre & du sable. Dans l'emploi des couleurs que nous donnerons, on peut mettre couleur sur couleur, & corriger comme dans la peinture à l'huile, sans que la couleur du dessous paroisse, & empêche celle de dessus de faire son effet.

Dans l'ancienne façon de peindre, lorsque le feu occasionnoit des bouillons ou des fentes, l'ouvrage étoit perdu, & il falloit le recommencer : dans celle-ci, on remedie à tous ces accidens de maniere qu'il est difficile de s'en appercevoir.

Dans l'ancienne peinture en *émail*, on n'avoit pas assez de differentes couleurs pour rendre tous les tons que produit la peinture à l'huile, & on étoit obligé de réserver l'*émail* blanc qui fait

le fond du tableau, pour exprimer les blancs & les clairs; ce qui étoit fort difficile dans les petites parties, & rendoit la peinture sèche & dure: au moyen des couleurs que nous allons donner, on est en état de composer un aussi grand nombre de différentes teintes que les peintres à l'huile. Ainsi l'on pourra peindre franchement & sans être obligé de réserver les fonds. On place les clairs & les reflets où ils sont nécessaires, ce qui donne un empâtement moëlleux à la peinture, & procure la facilité de copier avec précision tous les tableaux de quelque genre qu'ils puissent être.

Des Fondans. Tous les différens genres de peinture, excepté la peinture en pastel, exigent une matière liquide, qui mêlée avec les couleurs, en lie toutes les petites parties les unes aux autres, & les rendent capables d'être appliquées avec le pinceau; ce liquide venant à sécher, attache les couleurs sur le fond, & leur donne de la consistance. Les huiles, les gommes, les colles, &c. s'emploient ordinairement pour cet usage: l'huile essentielle de lavande est ce qui réussit le mieux dans la peinture en émail. Mais comme il est absolument nécessaire que cette huile soit totalement évaporée avant de porter l'ouvrage en fonte, il faut une autre matière qui lie les couleurs à l'émail blanc, sur lequel on peint, & qui les y fasse pénétrer dans le moment de la fusion. Cette matière ne pouvant être autre chose qu'un verre, il est à propos d'examiner de quelle nature il doit être, & les qualités qu'il doit avoir pour remplir l'objet qu'on se propose.

On sera surpris qu'après avoir proscrit, il n'y a qu'un instant, de la peinture en *émail*, tout ce que l'on peut regarder comme verres colorés, à cause de la grande difficulté que l'on trouve à les employer au pinceau, on propose ici de mêler du verre avec les couleurs; mais il faut faire attention que les couleurs auxquelles on le mêle, n'étant point vitrifiées, servent de moyen d'union entre l'huile de lavande & le verre; d'ailleurs, si à deux matières difficiles à mêler ensemble par la trituration, on en joint une troisième qui tienne un milieu entre les deux premières, ces trois matières se mêlent & se broyent beaucoup plus parfaitement. C'est précisément ce qui arrive ici, & l'expérience prouve que si la quantité du verre que l'on mêle avec les couleurs n'excede pas le poids des couleurs de plus de six ou sept fois, elles coulent avec l'huile au pinceau, & sont fort aisées à employer.

Le verre que les artistes ont appellé *Fondant*, & qu'on nommera ainsi dans tout le cours de cet ouvrage, est de la plus grande importance dans la peinture en émail. C'est lui qui donne de la liaison & de l'éclat aux couleurs; c'est lui qui les fait pénétrer dans l'émail blanc du fond sur lequel on peint, & qui, par ce moyen, en rend la beauté & la vivacité éternelles. Pour remplir ces conditions, il doit avoir plusieurs qualités, dont on va donner le détail.

1°. Le *fondant* doit être général, c'est-à-dire, qu'il doit servir à toutes les couleurs, quoique celles-ci soient tirées de différentes substances; il doit donc entrer en fusion avec toutes ces couleurs au même temps & dans le même instant. S'il entroit en fusion plutôt ou plus tard avec une couleur qu'avec une autre, on ne réussiroit plus dans les mélanges qu'on est obligé de faire des couleurs, pour produire les différentes nuances dont on a besoin. Il faudroit réserver de certaines parties de l'ouvrage, qui ne pourroit plus se faire également & uniformément.

2°. Le degré de fusibilité du *fondant* doit être proportionné à celui de l'émail du fond sur lequel on peint; il est même essentiel qu'il soit un peu plus facile à mettre en fusion que cet émail. On sait que de deux corps qui se touchent, si l'un est plus aisé à fondre que l'autre, la fusion de l'un entraîne dans le moment celle de l'autre. La fusion des couleurs entraînera donc celle du fond, & les y fera pénétrer. Au lieu que si l'émail du fond entroit en fonte le premier, les couleurs qui auroient déjà passé au feu pourroient en souffrir, & la surface de celles que l'on viendroit de coucher ne prendroit pas le luisant & le poli qu'elle devroit avoir. Au contraire, si le *fondant* se mettoit en fusion trop promptement, il ne pourroit pénétrer l'émail du fond, les couleurs resteroient dessus, & formeroient un relief, ce qui produiroit un mauvais effet.

3°. Le fondant doit être clair, net, transparent & inattaquable par tous les acides. S'il avoit de la couleur, il la communiqueroit aux matières colorées avec lesquelles un le mêleroit; s'il pouvoit être attaqué par quelqu'un des acides, il le seroit à la longue par celui de l'air, qui terniroit enfin l'éclat des couleurs; d'ailleurs, il ne seroit pas possible d'exposer les ouvrages à l'eau seconde, pour les dérocher, sans couvrir la peinture de cire, ce qui fait une manœuvre peu sûre & fort embarrassante pour les artistes

4°. Il ne doit point entrer de plomb dans la composition du fondant; on en doit bannir par conséquent le minium, le sucre de Saturne, la litharge, la ceruse, &c. en un mot, toutes les préparations dans lesquelles il entre du plomb, ou qui en sont tirées. Ce métal, mêlé avec du sable & des sels, se vitrifie très-aisément dès qu'on l'expose au feu; mais il se revivifie, ou (ce qui est la même chose) il reprend son état de métal avec beaucoup de facilité: l'air suffit même quelquefois pour le revivifier, sans qu'il soit besoin du feu. C'est à cette révivification du plomb qu'il faut attribuer en partie les changemens que l'air apporte dans la peinture à l'huile.

Quel service ne rendroit-on pas si l'on pouvoit bannir les préparations de plomb de la peinture à l'huile, comme on l'a fait de la peinture en émail !

Les *fondans* faits avec des préparations de plomb, sont cependant les seuls qui nous soient indiqués dans le peu d'ouvrages que nous avons sur la peinture en émail. Les artistes qui ne connoissoient point la nature des matières qu'ils employoient, étoient fort étonnés de voir que les mêmes couleurs employées avec la gomme, étoient plus brillantes que lorsqu'ils s'en servoient avec l'huile essentielle de lavande; ils ne voyoient pas que l'huile étant une matière grasse, quelque soin que l'on se donnât pour la faire évaporer, il en restoit toujours assez pour influer & agir sur le plomb qui entroit dans leurs *fondans*.

On a vu que le *fondant* étoit un verre. On est entré dans le detail de toutes les qualités que ce verre doit avoir pour être propre à la peinture en émail; il faut donc mettre toute son attention à en composer un qui les remplisse. On sait que le verre, en général, est composé d'alkali fixe & de terres vitrifiables, comme le caillou, le sable ou le quartz. Mais comme la différence des matières & de leurs doses, celle de la force & de la durée du feu, donne des verres dont les qualités sont tout-à-fait différentes, on sent bien qu'il faudroit faire un traité complet de la verrerie, si l'on vouloit entrer dans tous les détails qu'exige un art aussi compliqué. On peut aisément s'en épargner une partie, en prenant d'abord un verre tout fait; on en sera quitte pour suppléer aux qualités qui pourroient lui manquer.

D'après un grand nombre d'épreuves que l'on a faites à ce sujet, le verre des tuyaux de baromètres a paru le plus propre à remplir cet objet; il est fort net & fort tendre; & s'il n'a pas encore assez de fusibilité, il est facile de lui en donner une plus grande en le faisant fondre de nouveau avec une quantité suffisante de sels.

Après des essais multipliés, on a pris le parti de ne se servir que du borax calciné & du nitre le plus purifié, pour attendrir ce verre & le rendre plus fusible.

Lorsque le verre qui résulte de ce mélange, a été au feu pendant un temps convenable, il est net, compact, exempt de bulles & très brillant; il ne pousse point de sels, & ne peut être attaqué par aucun des acides : il convient à toutes les couleurs, même à celles qui sont tirées du fer; il le met en fonte facilement & dans le même temps : il est vrai qu'il a une petite couleur jaunâtre qui lui vient du borax, & qu'il feroit mieux qu'il n'en eût point du tout; mais cette couleur ne peut rien gâter : elle est si légère que le verre paroît très-clair & très-blanc lorsqu'il est en lames fort minces, & la lame qu'il forme sur l'émail dans la peinture, est d'une finesse singulière.

On a retranché, autant qu'il a été possible, de ce traité, les termes consacrés à la chymie, pour ne pas embarrasser ceux des lecteurs qui ne seroient pas versés dans cette science. Cependant on n'a pas cru devoir supprimer tous les détails qui rendent raison des motifs qui ont dirigé l'auteur, & du choix de ses procédés : mais, pour épargner aux lecteurs étrangers à la chymie une lecture fatiguante, on a eu soin de marquer par des guillemets ce qui regarde essentiellement les opérations. Ainsi les personnes qui voudront s'en tenir à cette partie, pourront aisément passer le reste.

» On ne peut réussir dans une opération qu'autant que les matières qu'on y employe sont bien choisies & préparees avec soin; il faut donc prendre, parmi les tuyaux dont on fait les baromètres, ceux dont le verre est le plus blanc & le plus aisé à fondre : il faut encore se bien assurer qu'il n'est point entré de plomb dans la composition de ce verre; pour y parvenir, il suffira d'exposer l'extrémité des tuyaux au souffle de la lampe ou du chalumeau des emailleurs; on connoîtra par ce moyen si le verre est facile à fondre, & si la flamme ne le noircit point, de façon qu'après l'avoir nettoyé, la couleur noire y reste; dans ce dernier cas, il faudroit absolument le rejetter comme contenant du plomb ou quelqu'autre matière nuisible à la perfection du *fondant*.

» Lorsqu'on s'est bien assuré de la bonne qualité du verre, il faut l'écraser dans un mortier de verre, de porcelaine ou d'agate, avec un pilon de la même matière. On pourroit, à la rigueur, se servir d'un mortier & d'un pilon de fer, pourvu qu'ils fussent bien propres; mais il faudroit ensuite avoir attention de faire tremper la poudre du verre dans de l'eau dans laquelle on auroit mis environ un quart d'esprit de nitre ou d'eau forte, après quoi on laveroit la poudre à plusieurs eaux, & assez pour être sûr qu'elle ne contiendroit plus aucunes parties métalliques; puis on la feroit sécher. Les mortiers de marbre étant trop tendres, communiqueroient une partie de leur substance au verre, ce qui demanderoit la même purification par l'esprit de nitre que pour les mortiers de fer. Enfin les porphyres mêmes n'étant pas tout-à-fait aussi durs que l'agate, ne sont pas exempts de soupçon. On est obligé de s'en tenir aux trois espéces de mortiers dont on vient de parler. On commence par concasser le verre doucement & à petits coups, de peur de casser le mortier que l'on aura couvert auparavant; lorsque le verre est en poudre assez fine, on le triture dans le mortier d'agate; on passe ensuite la poudre

» par un tamis très-serré, & on la garde pour » s'en servir.

» Il faut que le borax soit calciné avant d'être » mêlé avec le salpêtre, sans quoi il se gonfleroit au feu au point de faire répandre hors du » creuset la plus grande partie de la composition; » mais cette calcination exige une attention » particulière. Après avoir concassé grossiérement le borax, on le mettra dans le fond d'un » creuset qui puisse en contenir au moins six » fois davantage; on met ce creuset sur des » cendres chaudes, & l'on range tout autour » des charbons ardens, éloignés du creuset environ de deux ou trois pouces; aussitôt que le » feu agit sur le borax, il commence à fondre & » à se gonfler extraordinairement. Si le feu est » bien égal tout autour du creuset, il ne faut » point y toucher jusqu'à ce que le bruit qu'il » fait en se calcinant, soit absolument cessé; » alors on retire le creuset, & il est facile, avec » un couteau, d'en détacher le borax qui est » très-spongieux, très-léger & fort blanc. Si » l'on donnoit, surtout dans le commencement, » un feu trop vif, le borax se vitrifieroit, & on » l'ôteroit difficilement du creuset auquel il » resteroit attaché.

» Il n'y a point de préparation à faire au salpêtre; il faut seulement avoir attention de le » choisir bien purifié, sans quoi la composition » pourroit donner un verre de couleur verdâtre, » ce qu'il faut éviter avec soin. Le salpêtre cristallisé en petites colonnes transparentes, est » le plus pur & celui qui donne le plus beau » verre.

DOSES.

Poudre du verre de tuyaux de baromètre.............	4 gros.
Borax calciné..........	2 gros 12 grains.
Nitre ou salpêtre purifié..	4 gros 24 grains.

» Il faut commencer par bien mêler le salpêtre & le borax dans un mortier de porcelaine » ou de verre, avec un pilon de la même matière. On y met ensuite la poudre de verre, & » l'on triture bien le tout ensemble avec le pilon pendant plus d'une bonne heure; on laisse » reposer ce mêlange dans le mortier au moins » pendant douze heures; après quoi on le met » dans un bon creuset d'Allemagne qui en puisse » contenir trois fois autant, & dont l'intérieur » a été frotté auparavant avec le doigt & un peu » du blanc de ces pains que l'on fait à Rouen; » cela empêche la composition de percer le creuset. On a du charbon allumé dans une cheminée ordinaire; on place le creuset couvert au » milieu après en avoir écarté les charbons; on » rapproche peu-à-peu les charbons du creuset, » & on le découvre. Cette opération ne sauroit » se faire trop lentement & par dégrés. Les Verriers appellent cela *friter* la composition, ce » qui est proprement la purifier de toutes les » matières susceptibles d'être brulées, & dont » la fumée pourroit gâter le verre. Toutes les » fois que l'on rapproche les charbons du creuset, il faut avoir soin de le bien couvrir, » parce que, s'il y tomboit la moindre parcelle » de charbon, le verre seroit enfumé & gâté. » Lorsque l'on voit que la composition commence à rougir, on met le couvercle sur le » creuset, & on l'environne de charbons ardens; on entretient le feu ainsi pendant environ deux heures, après lesquelles la matière » ayant bouillonné & fait tous ses gonflemens, » se trouve rassise au fond du creuset; on laisse » éteindre le feu, & lorsque le creuset est froid, » on voit au fond la composition qui paroît » opaque & d'un rouge très foncé. On couvre le » creuset & on l'envoye pour être placé sous le » four où l'on cuit la porcelaine, dans l'endroit » le plus exposé à la vivacité du feu, pendant » tout le temps que la porcelaine est à cuire. On » ne lute point le creuset avec son couvercle, » parce que l'on a remarqué que le lut venant » à se vitrifier de bonne heure, couloit quelquefois dans le creuset, & gâtoit la composition.

» On doit se servir de creusets d'Allemagne, » parce qu'ils tiennent mieux le verre en fonte; » il y en a cependant au travers desquels le » verre passe lorsqu'il est en fusion; on s'en apperçoit aisément, lorsqu'après avoir exposé le » creuset au feu pour friter la composition, » comme on vient de le dire, on reconnoît les » sels qui se sont mis en fonte, & qui se font » voir au dehors du creuset, au point que même » quelquefois il s'y attache de la cendre; alors » on nettoye bien le creuset par dehors, & on » le fait entrer dans un second creuset, de façon » que le creuset dans lequel est la composition, » ne touche pas le fond de celui dans lequel on » l'a emboîté; par ce moyen le verre qui passera » au travers du premier creuset, se trouvera » rassemblé tout entier dans le second.

Autre fondant général. » Comme il peut arriver que l'on ne se trouve point à portée d'avoir » des tuyaux de baromètres, au lieu de se fier » aux autres espèces de verres qu'on pourroit » leur substituer, il est beaucoup plus sûr d'en » faire un soi-même avec les matières premières; » il est vrai que cette manière de faire le *fondant*, demande la plus grande attention dans » la manipulation, & qu'elle ne peut être portée à la perfection qu'après plusieurs opérations » sur la même composition.

» La matière dont on compose le verre, doit » être un sable très-blanc (celui de Nevers est » le meilleur); on le fait calciner sous le four » d'une fayancerie, après l'avoir lavé à plusieurs eaux; si l'on craint de n'avoir pas un » assez

» assez beau sable, on peut y substituer des pierres à fusil noires, que l'on réduit en poudre » blanche ; il suffit, pour cela, de les éteindre » dans l'eau froide, après les avoir fait rougir » au feu : il faut répéter cette opération, jusqu'à ce qu'elles deviennent friables. Cette » poudre, que l'on mêle avec du borax calciné, » du salpêtre & un peu d'arsenic, fait un beau » crystal bien compact & très-brillant.

» Le grand point est de ne mettre dans la » composition que la quantité de borax & de » salpêtre nécessaire pour dissoudre le sable & le » vitrifier : lorsqu'on en met plus qu'il ne faut, » l'excédent s'attache aux parois du creuset, » qui, étant souvent d'une matière mêlée de » fer, fait un verre de couleur verte & dur, qui » se mêle avec celui de la composition, & la » gâte entièrement. On voit par-là qu'il est im» possible de faire, à la première opération, un » verre aussi pur & aussi facile à fondre que le » doit être celui dont on a besoin pour mêler » avec les couleurs dans la peinture en émail.

» Il faut donc commencer par faire un verre » très-pur & très-net, en ne mettant que la » quantité de borax & de salpêtre nécessaire » pour vitrifier le sable. Lorsque ce verre est » fait, comme il se trouve trop difficile à fondre, » on le retire du creuset après l'avoir cassé ; on » en ôte avec grand soin ce qui pourroit s'être » attaché à la matière du creuset. On écrase ce » verre dans un mortier, comme on l'a dit de » celui des tuyaux de baromètres ; on le fait » passer au tamis, & on le remet au feu de nou» veau, en y ajoutant du borax & du salpêtre, » & en observant du reste les mêmes précautions » dont on a parlé. Si ce verre ne se trouvoit » point encore assez fusible, on le remettroit » au feu en y ajoutant de nouveau du borax & » du salpêtre, mais en moindre quantité.

PREMIERE COMPOSITION.

DOSES.

Sable de Nevers calciné...	4 gros.
Salpêtre très-purifié......	5 gros.
Borax calciné............	2 gros 28 grains.
Arsenic..................	8 grains.

» Il faut commencer par bien broyer le sable » dans un mortier d'agate. On triture ensemble, » à l'aide du pilon, le salpêtre & le borax dans » un mortier de verre ou de porcelaine, après » quoi on y mêle l'arsenic & le sable ; on con» tinue de triturer le tout ensemble au moins » pendant une heure ; on laisse reposer la com» position dans le mortier pendant un jour ; on » la met dans un creuset dont le dedans a été » frotté de blanc ; on met le creuset au feu pour » friter la composition ; & enfin on le place après » cela sous le four d'une manufacture de porce» laine, le tout en observant les précautions que » l'on a prescrites pour le fondant fait avec les » tuyaux de baromètres. La seule différence qui » se trouve entre ces deux opérations, c'est » qu'après avoir frité la composition du fondant » de tuyaux de baromètres, on a dit qu'elle » étoit d'un rouge foncé, & que celle-ci en » sortant d'être fritée, se trouvera presque blan» che, n'ayant qu'une très-légère teinture de » rouge, parce qu'il n'entre point de manganèse » dans cette dernière composition, & qu'il s'en » trouve dans la composition avec laquelle on » fait le verre de tuyaux de baromètres.

» Cette composition, après avoir eu suffisam» ment de feu, donne un beau crystal, très-net » & très-brillant, qui pourroit même servir à » faire de belles pierres de couleur, si l'on » ajoutoit, dans la composition, des chaux ti» rées des métaux, suivant la couleur qu'on » pourroit desirer ; mais comme il se trouve trop » dur à fondre pour l'*émail*, il faut casser le » creuset, ôter avec le plus grand scrupule tout » ce qui se pourroit trouver des parties du creu» set attachées au verre, le piler ensuite dans » un mortier de porcelaine ou d'agate, le tami» ser, & en former la composition suivante.

SECONDE COMPOSITION.

DOSES.

Poudre du crystal ci-dessus.	4 gros.
Salpêtre très-purifié......	2 gros 48 grains.
Borax calciné............	1 gros 24 grains.

» On prendra exactement, pour la manipula» tion de cette composition, les mêmes précau» tions que l'on a prescrites pour le fondant qui » se fait avec le verre des tuyaux de baromètres ; » lorsque le creuset aura été sous le four d'une » manufacture de porcelaine, pendant tout le » temps de la cuisson de la porcelaine, on aura » un beau verre bien compact & très-brillant, » quoiqu'un peu jaunâtre ; il se parfond dans un » temps égal à ce que met pour entrer en fu» sion celui qui est fait avec les tuyaux de ba» romètres, & il a même un peu plus d'éclat & » de vivacité. Chacune de ces opérations pro» duit ordinairement 6 gros de fondant tout » épluché, lorsqu'il n'en a rien passé au travers » du creuset.

» Pour bien éplucher le fondant, c'est-à-dire, » pour ôter du verre toutes les petites parties du » creuset qui pourroient y être restées attachées, » on visite chacun des morceaux du verre, après » avoir cassé le creuset, & avec la panne d'un » marteau, on fait sauter ce qui est resté du » creuset. Lorsque les morceaux sont trop gros, » pour que cela se fasse aisément, on les casse

» en plusieurs autres, & avec de petites pinces » on égrise ce qui pourroit se trouver de mal» propre. Il faut ainsi passer tous les morceaux » en revue, & n'en pas mettre un seul qui puisse » être tant soit peu soupçonné.

» Toutes ces opérations sont en petites doses, » parce que l'on a remarqué qu'en les faisant en » trop grandes doses, la composition étoit su» jette à passer au travers du creuset. Il faut aussi » faire attention que, si l'on n'observe pas scru» puleusement toutes les manœuvres indiquées, » ou si l'on ne travaille pas avec la plus grande » propreté, on ne doit pas être surpris de trou» ver des résultats tous différens, & de ne pas » réussir. »

On a reconnu que le fondant, qui vient d'être décrit, broyé, tamisé, & gardé en cet état pendant deux ou trois ans, s'altère, & que le poli ou le luisant des couleurs n'est plus aussi parfait; il faut donc n'en broyer qu'une petite quantité à la fois, ou bien il faut passer un peu d'eau seconde sur le fondant broyé que l'on soupçonne; c'est-à-dire, le laisser séjourner quelque temps dans de l'eau mêlée avec un peu d'esprit de nitre ou d'eau forte; on lavera ensuite ce fondant broyé dans plusieurs eaux, & on le fera sécher; par cette opération il reprendra toutes les qualités qu'il avoit auparavant. Au reste, cet inconvénient ne doit point étonner, puisqu'il arrive aussi à l'*émail* blanc dont on fait les fonds; les émailleurs s'en délivrent en prenant les précautions que l'on vient de rapporter.

Tous les chymistes tombent d'accord que c'est un fluide qui est le principe ou la cause des couleurs; ils conviennent en même temps que ce fluide est si subtil, qu'il pénetre tous les corps, & qu'il est l'ame ou l'agent de tous les phenomenes de la nature. Les uns le regardant comme le principe du feu, l'ont appellé simplement matiere inflammable; d'autres l'ont nommé *soufre principe*; enfin Stahl lui a donné le nom de *phlogistique* (1), qui a été adopté par tous ceux qui l'ont suivi. Le phlogistique n'ayant aucune couleur par lui-même, & étant toujours intrinséquement de même nature, ne peut occasionner tant de variétés de couleurs dans les corps, qu'autant qu'il y rencontre une base à laquelle il s'unit en plus ou moins grande quantité. C'est à la quantité du phlogistiquo, à la nature de cette base, & à la façon dont il est combiné, qu'il faut attribuer la variété des couleurs. Cela posé, si le phlogistique est légérement combiné, il produit certaines couleurs; s'il l'est plus fortement ou en plus grande quantité, il en produit d'autres. Les chaux de plomb différemment colorées, suivant les différens degrés de feu qu'elles ont soufferts, ne laissent rien à desirer sur la vérité de ce que l'on avance ici.

Il faut trois choses pour faire un verre coloré.

1°. Une substance qui mette la matiere vitrifiable en fusion.

2°. Une substance qui se vitrifiant avec elle, soit de nature à retenir le phlogistique.

3°. Une substance qui fournisse le phlogistique, & dans laquelle il soit assez fixe pour n'être pas dissipé par le feu, avant que le verre soit en fonte.

Ce qui arrive dans les procédés qu'un vient de donner, pour faire les deux espéces de fondans ci-dessus, paroît conforme à ces principes; la couleur rouge foncée que prend la composition dans le procédé du premier fondant, a été produite par le phlogistique du nitre, qui venant à pénétrer le verre des tuyaux de barometres en fusion, y demeure fixé par la manganese, qui avoit été employée dans la première origine de ce verre.

Dans le procédé du second fondant où il n'entre point de manganese, cette couleur rouge ne paroît point, parce que le phlogistique du nitre ne trouvant point de matiere qui le fixe, passe tout au travers de la composition, & se dissipe par la force du feu. Ce n'est point la manganese seule qui a produit cette couleur foncée, puisqu'il n'en paroissoit aucune dans le verre des tuyaux de baromètres, puisque cette couleur, lorsqu'elle a paru, s'est dissipée à mesure qu'elle est restée plus longtemps exposée au feu. La manganèse cependant continue de rester dans le verre; car si l'on vient à le remettre au feu avec du nitre, la couleur rouge foncée reparoît de nouveau, parce que la manganese, à qui la force du feu avoit enlevé le phlogistique du nitre, en étant débarrassée, se trouve, par ce moyen, en état d'arrêter encore le phlogistique que lui fournit le nouveau nitre. D'où l'on voit que, dans ce procédé, c'est le borax qui a mis le verre en fusion; que c'est la manganese qui a retenu le phlogistique qui a coloré le verre, & que c'est le nitre qui a fourni le phlogistique.

On a fait entrer l'arsenic dans la composition du second fondant à la place de la manganese, non-seulement parce qu'il est lui-même un fondant, mais encore parce qu'étant extrêmement volatil, il entraîne avec lui, en se sublimant, les substances qui auroient pu donner de la couleur au verre, ce qui lui donne plus de netteté & de brillant. Il faut cependant prendre garde que la dose n'en soit pas trop forte; parce que, dans ce cas, il nuiroit à la transparence du verre, & le rendroit laiteux.

Après avoir vu les raisons qui ont engagé à retrancher absolument de la composition du fondant toutes les préparations de plomb, on pourroit demander pourquoi on ne les bannit pas aussi

(1) Nous conserverons le mot phlogistique par-tout où il est employé par M. de Montamy, quoique depuis les idées & le langage des chymistes aient changé.

de la composition de l'*émail* blanc, dans laquelle entrent ces préparations. Ne doit-on pas craindre que les couleurs qu'on applique par-dessus, ne revivifient le plomb, & ne se trouvent par-là noircies & gâtées? Il est certain que cela ne manqueroit pas d'arriver s'il n'entroit que du plomb dans la composition de l'*émail* blanc; mais il faut faire attention que le plomb y est combiné avec l'étain: tout le monde sait combien la chaux de ce dernier métal est difficile à revivifier, quelque feu qu'on lui donne, quand on ne l'a pas mêlée avec des matières grasses, parce qu'il n'y a qu'elles qui puissent rendre à l'étain le phlogistique qu'il a perdu. C'est donc l'étain qui empêche, dans la composition de l'*émail* blanc, que le plomb ne soit aussi susceptible d'être revivifié, qu'il le seroit sans cette combinaison.

Le fondant fait, dans la peinture en *émail*, le même effet que l'huile, la gomme ou la colle font dans les autres peintures; lorsqu'il entre en fusion, il sert de lien entre les petites molécules de la couleur, & il les attache en même temps à la surface de l'*émail* blanc, & vitrifie les couleurs avec lui; il suit de là que l'on ne doit point se flatter de pouvoir employer les substances dont le feu enleveroit la couleur avant que le fondant lui-même fût entré en fusion; telles sont celles qui sont tirées des végétaux, &c. Mais comme il se trouve des substances qui se vitrifient avec le fondant plus ou moins facilement, on est obligé d'observer sur chaque couleur la quantité de fondant qui lui est nécessaire pour la faire entrer dans une parfaite vitrification. Si l'on met trop peu de fondant, la couleur reste bien attachée sur l'*émail* blanc; mais le fondant n'étant point en assez grande quantité pour la pénétrer & la vitrifier, elle reste terne & sans aucun luisant. Si l'on met trop de fondant, non-seulement l'on affoiblit la couleur, mais elle s'étend & s'imbibe dans l'*émail* blanc; les contours ne sont point exacts & terminés, & les traits déliés deviennent tout-à-fait impossibles, parce qu'ils ne restent point tels que le peintre les a faits.

Il faut donc avoir grand soin d'examiner les petits essais que l'on fait de chaque couleur, afin de savoir si l'on doit diminuer ou augmenter la quantité du fondant; on en jugera aisément par les remarques que l'on vient de faire. Il pourroit cependant arriver qu'une couleur exigeroit une trop grande quantité de fondant, pour que la peinture eût le luisant qu'elle doit avoir. On a éprouvé que lorsqu'on mettoit avec une couleur plus de sept fois son poids de fondant, elle étoit difficile à employer, parce qu'alors la couleur ne coule point facilement au pinceau, & l'on retombe presque dans le même inconvénient qu'on éprouvoit, quand on peignoit avec du verre: dans ce cas, il n'y a d'autre parti à prendre que d'abandonner cette couleur, & de se retourner d'un autre côté.

Il reste cependant un moyen, mais dont il ne faut se servir que dans la dernière nécessité. S'il arrivoit qu'après l'ouvrage fini, on vînt à s'appercevoir que quelque couleur n'eût pas pris le luisant que doit avoir l'ouvrage total, on pourroit y remédier par le moyen du fondant que l'on broyeroit pendant longtemps sur l'agate avec de l'eau simple, & que l'on appliqueroit avec le pinceau, uniquement sur l'endroit qui n'a pas pris le luisant; si, après que l'ouvrage est sec, on le met à parfondre de nouveau, l'endroit qui n'étoit pas luisant se trouvera rétabli. Le fondant bien broyé avec l'eau, fera une couleur blanche qu'il faut avoir attention de coucher avec la pointe du pinceau, & si claire, qu'elle ne forme sur la couleur que l'on veut rendre luisante, qu'un petit nuage presque imperceptible.

On en a dit assez sur le fondant: il faut présentement parler des couleurs avec lesquelles on le mêle. On va les traiter séparément, en commencant par le blanc, comme la plus utile pour former, avec chaque couleur, les différentes nuances ou teintes, dont le peintre peut avoir besoin.

Le Blanc. Si les peintres en *émail* d'aujourd'hui ne se servent point de blanc dans leurs ouvrages, ce n'est pas qu'il ne leur soit bien nécessaire; la difficulté d'en avoir de beau, jointe à celle de pouvoir l'employer avec facilité, les a déterminés à s'en passer; pour y suppléer, ils ont pris le parti de ne peindre que sur des fonds blancs, & de se servir du fond, en l'épargnant, pour produire les blancs & les clairs dont ils ils peuvent avoir besoin.

On sera peut-être surpris de ce qu'ils n'ont pas cherché à employer, pour leurs blancs, la même matière dont ils se servent pour les fonds, c'est-à-dire, l'*émail* blanc; mais il faut faire attention que l'*émail* est un verre, & que l'on a vu qu'il étoit impossible de peindre simplement avec un verre. D'un autre côté, il ne faut pas que la couleur porte d'épaisseur sur le fond, ce qui ne manqueroit pas d'arriver si l'on se servoit d'*émail* blanc. La difficulté étoit de ménager le fond pour faire paroître le blanc dans les petites parties où il étoit absolument indispensable de le voir pur; par exemple, dans une tête, les deux petits points blancs qui doivent être sur la prunelle, devenoient impossibles à ménager par leur extrême petitesse. C'est ce qui a quelquefois obligé des peintres à ne mettre ces points blancs dans les yeux, qu'après qu'ils étoient entièrement finis; & pour cela ils choisissoient dans de l'*émail* écrasé deux petits grains qu'ils colloient avec de la gumme, & ils les faisoient

ensuite légérement parfondre pour leur donner de la rondeur & les attacher.

Lorsqu'on étoit assez heureux pour avoir une couleur foncée & solide, on n'avoit aucun moyen pour l'éclaircir & en faire une suite de nuances différentes, si par malheur cette couleur devenoit plus foncée au feu & ne se trouvoit plus d'accord, il ne restoit pas d'espérance de pouvoir raccommoder ce defaut. Si une couleur se trouvoit dégradée par le feu, on ne pouvoit y remédier en mettant une autre couleur par dessus, puisque cette dernière la ssoit toujours appercevoir les defauts de celle qui étoit dessous; les reflets & les coups de lumière qui donnent de la rondeur & de la vérité aux objets, étoient toujours mal executés. Les couleurs qui s'étendoient trop & s'imbiboient dans les fonds; des fentes & des œillets qui survenoient dans les feux; tout contribuoit à désoler un artiste, qui voyoit perdre ou devenir défectueux, en moins de deux minutes, un ouvrage qui lui avoit coûté quelquefois plusieurs mois de travail.

On ose assurer que le blanc, don on va donner la composition, remédie à tous ces inconvéniens, & que, par son moyen, le peintre en *émail* pourra composer une palette de couleurs avec autant d'étendue & de facilité qu'un peintre à l'huile. Il se mêle également bien avec toutes les couleurs, sans leur donner aucune épaisseur; il leur donne même de la force, & les met en état de soutenir tous les feux sans se dégrader. On n'est point obligé de ménager aucune partie des fonds, & l'on peint large; ce qui fait que la peinture paroît mieux empâtée & plus moelleuse. Ce blanc s'employe très-facilement; ainsi on peut, par son moyen, rehausser les couleurs & donner des coups de lumière où le peintre en a besoin. S'il arrive que quelques-unes des couleurs n'ayent pas réussi, on peut peindre par dessus & raccommoder l'ouvrage sans que les couleurs qui sont dessous, puissent nuire. Si, en passant l'ouvrage au feu, il arrive qu'il se fasse un œillet ou quelque fente, on perce l'œillet avec un diamant, on remplit le trou avec le blanc mêlé de la couleur qui convient, on fait parfondre, & on peint dessus comme s'il n'étoit rien arrivé: on raccommode de même les fentes. Lorsqu'on doute de la qualité de l'*émail*, dont on s'est servi pour le fond, on peut, avant de peindre, mettre une couche de blanc sur toute la piéce, & la faire parfondre ensuite sous la moufle; on sent aisement que les couleurs deviennent alors plus analogues au fond, & sont moins sujettes à souffrir un changement. D'ailleurs, si le fond avoit quelques taches, cette manœuvre empêcheroit que les couleurs puissent en être gâtées.

Puisqu'au moyen du blanc on est le maître d'étendre les nuances des couleurs autant qu'on le desire, il paroit qu'à la rigueur, surtout lorsqu'on peint en camayeu, on pourroit finir un ouvrage en ne le faisant passer qu'une fois au feu; ce qui seroit un grand avantage, principalement pour la peinture sur la porcelaine.

Entre tous les métaux dont les dissolutions donnent des précipités blancs, l'étain paroît le plus propre à fournir le blanc dont on a besoin. On tire des précipités blancs du plomb & du bismuth qui se vitrifient aisément; mais la moindre substance étrangère est capable de les réduire, c'est-à-dire, de leur restituer leur forme métallique. Il n'en est pas ainsi de l'étain dont la chaux supporte un très-grand feu sans se revivifier; d'ailleurs, cette chaux se mêle aisément avec le verre en fusion qu'elle rend opaque, blanc & facile à mettre en fonte; elle a aussi l'avantage d'entrer pour beaucoup dans la composition de l'*émail* blanc, sur lequel on peint, ce qui rend le blanc qu'on en tire, plus analogue au fond, & plus propre à s'y joindre.

Il n'est donc plus question que de trouver un moyen pour calciner l'étain, de façon que la chaux en soit extrêmement blanche. Parmi tous les différens procédés que l'on a essayés pour parvenir à ce but, il n'y en a point qui ait mieux réussi que la calcination de l'étain par le sel marin. Il est essentiel que les chaux métalliques que l'on employe dans la peinture en *émail*, soient délivrées d'acide autant qu'il est possible; celui du sel marin est plus aisé à chasser que celui du vitriol, & même que celui du nitre; d'un autre côté, le sel marin contient une base alkaline, très-facile à mettre en fusion, & propre par sa nature à rendre le verre opaque & blanc par l'extrême division dans laquelle elle est.

» Le choix de l'étain est important à cause de » la variation que l'on trouve dans les différens alliages que les potiers d'étain y mêlent. » S'il étoit possible d'en trouver où il n'y eût » point du tout d'alliage, ce seroit, sans contredit, le meilleur; mais comme il est très-» difficile de faire venir celui que l'on connoît » en Angleterre sous le nom d'*étain vierge*, on » a pris le parti de se servir de celui que les potiers d'étain appellent *étain neuf* ou *étain* » *doux*.

» Pour le sel marin, le plus blanc est le meilleur; on le prend de l'espece de celui que » l'on met sur les petits pots de beurre qui viennent de Bretagne. Il est encore mieux, pour » le purger de toutes les saletés qui pourroient » s'y rencontrer, de le faire dissoudre en versant » de l'eau dessus; on filtre cette eau en la faisant passer au travers d'un papier gris. On la » met sur le feu dans un vase de terre ou de » porcelaine bien propre, jusqu'à ce que l'eau » s'étant évaporée sur le feu, laisse le sel à sec; » par ce moyen, il se trouve très-blanc: on » met ce sel dans un creuset qui n'ait point en-» core servi: on le couvre, & on le tient au feu

» jusqu'à ce qu'il ne se fasse plus de craquement » ou de décrépitation.

DOSES.

Etain doux.................... 1 gros.
Sel préparé.................... 2 gros.

» On commence par mettre un creuset à rougir dans le feu, après l'avoir couvert, de peur qu'il n'y tombe du charbon ou de la cendre; lorsque le creuset est rouge, on y met l'étain, on le recouvre, & on le laisse ainsi, jusqu'à ce que l'on juge que l'étain soit non-seulement fondu, mais même qu'il soit rouge; alors on met dans le creuset, sans le retirer du feu, le double du poids de l'étain, de sel marin préparé comme il a été dit. On remue jusqu'au fond du creuset avec une baguette de fer, dont on fait chauffer le bout, afin de bien mêler ensemble l'étain fondu & le sel. On recouvre le creuset que l'on continue à tenir bien entouré de charbons ardens; on le découvre par intervalles pour remuer avec la baguette de fer, dont le bout est propre & chauffé. Lorsque le bout de cette baguette commence à blanchir, c'est une marque que la calcination est bien avancée: on continue cette manœuvre pendant près d'une heure, après quoi on retire le creuset du feu.

» On écrase la matière qu'on a tirée du creuset, dans un mortier de verre ou de porcelaine, & on la met dans une capsule, qui n'est qu'un tesson des petits pots de grès, dans lesquels on apporte le beurre de Bretagne. On met cette capsule au milieu des charbons ardens, en prenant bien garde qu'il n'en tombe dedans, & on la couvre d'une moufle ouverte par les deux bouts. La moufle est une petite arcade de terre à creuset, qui empêche la charbon de tomber dans la capsule. On met d'abord peu de charbons ardens sur la moufle, & on augmente ensuite le feu par degrés, jusqu'à ce que la moufle soit couverte par-dessus, par devant & par derriere de charbons ardens. On continue le feu de cette façon pendant trois bonnes heures; après quoi l'on dégage la moufle du charbon qui est autour, on la lève, & avec des pincettes, on retire ensuite du feu la capsule.

» On trouve la matière assez dure & un peu attachée à la capsule; on la fait tomber avec la lame d'un cou eau, dans un mortier de verre ou de porcelaine, & on la broye bien long-temps avec un pilon de la même matiere.

» Lorsque la matière est réduite en poudre, on la met dans un grand vase de verre ou de crystal, & on verse dessus de l'eau filtrée très-chaude, jusqu'à ce que l'eau surpasse la matiere de deux ou trois doigts. Alors on agite fortement cette eau avec une lame de verre ou de crystal, & tout de suite on verse l'eau en penchant doucement le vase, & prenant garde de ne pas verser ce qui se trouve au fond: on remet de nouvelle eau chaude sur la matière qui est restée au fond, qu'on agite & qu'on reverse ensuite, comme on a fait la premiere fois. On continue cette manœuvre tant que l'on voit que l'eau chaude que l'on a remise, devient blanche; on garde ce qui est demeuré au fond, & qui ne teint presque plus l'eau. En broyant ce reste sur une agate ou sur une glace, & reversant de l'eau dessus, comme on a déja fait, on en tireroit encore un blanc; mais qui n'étant pas de la même finesse & de la même beauté que l'autre, ne pourroit servir que dans les mêlanges des couleurs.

» On laisse reposer toutes ces eaux blanches dans le vase où on les a versées ensemble, jusqu'à ce que la matière blanche qui les teint, se soit précipitée au fond, & que l'eau soit devenue claire; on verse doucement cette eau claire, & on remet de nouvelle eau chaude sur la matière qui est restée au fond; on continue à changer cette eau lorsqu'elle est devenue claire, & à en remettre de nouvelle, jusqu'à ce que l'on juge que les eaux ont entiérement emporté l'acide du sel. Ordinairement sur trois gros de matière sur laquelle on a mis un demi septier d'eau, il suffit d'avoir renouvellé cette eau à cinq ou six reprises.

» On transporte ensuite le blanc dans un grand pot de terre bien vernissé, contenant au moins deux pintes; on acheve de l'emplir d'eau filtrée, & on la fait bouillir à gros bouillons pendant deux heures, en remettant de nouvelle eau chaude à la place de celle qui s'évapore. Plus ce pot contiendra d'eau, & mieux l'opération réussira. On ôte le pot du feu, & on laisse reposer l'eau pendant plusieurs heures; après quoi on panche doucement le pot, & l'on décante l'eau tant qu'elle se trouve claire; on verse le reste dans un gobelet de verre, qu'on acheve de remplir d'eau fraîche; on vuide cette eau lorsqu'elle est claire, & on verse le blanc dans une soucoupe ou dans une tasse à café. Un jour après, lorsque le blanc est tout-à-fait déposé au fond, on applique dans l'eau qui lo surnage, une meche de coton que l'on a imbibée d'eau auparavant, & dont le bout qui pend hors de la tasse, est plus long que celui qui est dedans. L'eau s'écoule ainsi peu à peu, & le blanc reste à sec. On couvre la tasse avec un papier pour empêcher la poussiere d'y pénétrer, & on laisse sécher le blanc ainsi tout-à-fait; ou, si l'on est pressé, on met la tasse sur la cendre chaude. Cette poudre broyée sur une agate, avec un

» peu d'eau & trois fois son poids du fondant, » donne un très-beau blanc.

» On a vu qu'après qu'on a lavé, au sortir de » la moufle, à plusieurs eaux, la matière dont » on tire le blanc, il en restoit au fond du vase » une partie qui ne teignoit plus l'eau, qu'on » appellera le marc; si la calcination n'a pas été » assez forte, ce marc restera d'un gris brun, & » dans ce cas il ne peut être d'aucun usage. Si la » calcination a été assez forte, le marc sera d'un » gris blanc; dans ce cas, il faut le broyer sur » une agate ou sur une glace, en l'humectant » de temps en temps avec un peu d'eau; si on le » broye assez longtemps, il devient très-blanc; » on le lave ensuite à plusieurs eaux, & on le » fait bouillir dans un grand pot, comme on » a fait le premier blanc, dont il differe assez » peu pour la bonté & la beauté. Ce blanc pourroit être employé dans la peinture en huile, » avec laquelle il se mêle très-bien. Il ne seroit » sujet à aucun des defauts du blanc de plomb, » qui, par la suite du temps, noircit les cou- » leurs, & les fait changer de ton.

» Si l'on a employé un gros d'étain avec deux » gros de sel, on trouvera que le tout pesera » $3\frac{1}{2}$ gros après la calcination; ce qui donne » $\frac{1}{2}$ gros d'augmentation. Après toutes les purifi- » cations par l'eau, on aura $\frac{1}{2}$ gros 32 grains » pour le blanc fin, prêt à être employé.

» Ce qui reste ou ce qui ne s'est point détaché » dans les lotions, & qu'on appelle le marc, après » avoir été broyé & purifié comme le premier » blanc, pesera 36 grains; le tout pesant 1 gros » 32 grains, il y aura par conséquent 32 grains » de la base du sel marin, qui se trouvent unis à » la chaux de l'étain, puisque l'on n'avoit em- » ployé qu'un gros d'étain.

» On manquera l'opération ci-dessus, si l'on » n'a pas eu soin d'employer l'étain le plus pur & » le plus fin que l'on puisse trouver chez les » marchands.

» Si dans la calcination il est tombé quelque » peu de charbon ou de cendre dans le creuset » ou dans la capsule.

» Si le charbon dont on s'est servi, n'a pas » été parfaitement allumé avant de s'en servir.

» Si la calcination n'a pas été assez vive & » assez longue.

» Si l'on n'a pas versé de l'eau sur la matière » aussitôt après la dernière calcination; & si on » lui a laissé le temps de prendre l'humidité de » l'air.

» Enfin, si en dernier lieu on n'a pas fait » bouillir le blanc dans une assez grande quan- » tité d'eau, & assez longtemps.

» On ne sauroit trop recommander, surtout » dans cette opération, la grande propreté qu'il » faut pousser jusqu'au scrupule ».

Puisque les opérations sur lesquelles la peinture en *émail* est fondée, consistent principalement à réduire les métaux en chaux pour en composer les couleurs, il est à propos d'examiner les différens moyens que les chymistes peuvent mettre en pratique pour y parvenir. On peut les réduire à deux : savoir, la voie humide & la voie séche.

Par la voie humide, après avoir fait dissoudre le métal dans les dissolvans ou menstrues qui lui sont propres, on cherche à en séparer les sels qui ont produit la dissolution; il paroît que, pour en venir à bout, on pourroit simplement, après avoir fait évaporer la dissolution jusqu'à parfaite siccité, & avant qu'elle eût pu reprendre de l'humidité de l'air, mettre le résidu dans une capsule ou tesson de pot de grès, pour le porter tout de suite sous une moufle, que l'on entoureroit de charbons allumés, en les approchant peu à peu, par dégrés, jusqu'au point d'en couvrir la moufle. On croiroit parvenir ainsi à enlever les acides par la force du feu, & à délivrer la chaux du métal, que l'on édulcoreroit ensuite à plusieurs eaux, pour emporter ce qui pourroit y être resté.

Mais cette manœuvre est défectueuse à plusieurs égards. Quelquefois les sels qui composent le dissolvant, & qui restent joints à la chaux du métal après que la dissolution a été poussée à siccité, se mettent en fusion par la force du feu avec la chaux du métal. Si, dans ce cas, on tente de les enlever par l'édulcoration, la dissolution se remet dans son premier état, & l'on n'est pas plus avancé qu'au commencement : cela arrive dans les travaux que l'on fait sur le cuivre. Souvent une portion des acides reste si fortement attachée aux parties métalliques, & les pénetre de façon que le feu le plus violent ne peut l'en séparer totalement : cela arrive quelquefois (surtout lorsque la dissolution a été faite par l'acide vitriolique), dans les dissolutions faites par l'acide du nitre; le feu nécessaire pour enlever l'acide, ayant en même temps enlevé tout le phlogistique de la chaux métallique, cette chaux se vitrifie ou se fond très-mal avec le verre qui lui sert de fondant, & donne des couleurs ternes & fausses. Le blanc que l'on peut tirer de la détonation de l'étain avec le nitre, tombe dans ce défaut, malgré toutes les édulcorations que l'on peut lui donner.

Si, après avoir fait la dissolution d'un métal, on prend le parti d'en faire la précipitation pour l'edulcorer ensuite avec beaucoup d'eau, il est certain qu'on en dégagera par ce moyen, la plus grande partie de l'acide; mais il faut faire attention que le métal, dans la précipitation, entraîne avec lui une petite portion du précipitant, ainsi qu'une portion du dissolvant. Le mélange de ces deux substances avec le métal, forme une espéce de matière visqueuse ou de *magma*, qui paroît augmenter beaucoup le volume de la précipitation; il n'y a point d'édul-

corations ni de dissolvans qui puissent détruire cette matière visqueuse, au point d'en délivrer tout-à-fait le métal qui a été précipité; il n'y a d'autre parti à prendre que de bien édulcorer le précipité, pour le faire sécher ensuite dans une capsule ou sur un filtre de papier; aussitôt que le précipité est tout-à-fait sec, on peut l'édulcorer de nouveau, sans que le *magma* visqueux reparoisse. La quantité de ce *magma* est plus grande à proportion que l'on a été obligé d'employer plus de précipitant.

C'est vraisemblablement la terre résultante de la décomposition du précipitant, qui ne se mettant point en vitrification avec aussi peu de feu qu'il en faut pour parfondre les couleurs sur l'*émail*, contribue quelquefois à les rendre ternes & fausses, puisque la même chose arrive lorsqu'on veut employer des matières terreuses, comme des cailloux rouges, opaques, &c. pour en tirer des couleurs. Il se pourroit faire aussi que la substance métallique qui entre dans la combinaison, n'eût pas assez perdu de son phlogistique.

La voie sèche est le second moyen employé par les chymistes, pour réduire les métaux en chaux; ils ont donné le nom de *cémentation* à cette opération; elle consiste à mettre les métaux en lames très-minces, & à les exposer ensuite au feu après les avoir stratifiés dans un creuset avec des sels; mais cette méthode est fort inférieure à celle qu'on va proposer, qui est fondée sur ce qu'un des grands moyens de rendre les métaux susceptibles d'être attaqués par les acides, est de rompre leur aggrégation. On commence donc à réduire le métal en poudre, la plus fine qu'il est possible, soit par le moyen de la lime, soit autrement; on triture ensuite cette limaille avec le sel dans un mortier; on met le tout dans un creuset, & on l'expose d'abord à un petit feu, que l'on augmente par degrés, suivant le plus ou le moins de résistance du métal. A mesure que le sel vient à s'échauffer, les vapeurs qui en sortent, sont d'autant plus capables de pénétrer chacune des petites molécules du métal, qu'elles les entourent de tous côtés, & que, les trouvant rouges, elles s'insinuent plus aisément dans leurs pores, en même temps que le sel empêche la fusion du métal & la réunion de ces petites molécules. C'est de cette façon que l'on vient à bout de faire attaquer l'argent par l'esprit de sel, ce qu'il ne peut point faire par la voie humide.

Plusieurs chymistes ont prétendu que les métaux qui se mettoient en fusion avant de rougir, comme le plomb & l'étain, n'étoient point susceptibles d'être travaillés par la cémentation cela peut être vrai, lorsqu'on se contente de les réduire en lames; mais il paroît, dans l'opération par laquelle on a fait le blanc, qu'il suffit de mettre le sel dans l'étain lorsqu'il est en fonte, au point d'être rouge, & qu'en agitant bien le tout avec une baguette de fer, le sel pénètre le métal, & se réduit avec lui en une masse, qu'on peut facilement mettre en poudre après qu'elle a reçu un degré de calcination suffisant.

On a préféré, pour calciner l'étain, le sel marin aux autres sels, parce qu'il est celui dont l'acide divise le plus parfaitement les masses aggrégatives; parce qu'il est aussi celui dont l'acide enlève le moins le phlogistique aux substances métalliques, & celui dont la base donne plus aisément à ces substances le degré de fusibilité capable de les amener au point de la vitrification, avant d'avoir perdu la portion de phlogistique qui constitue leur couleur.

On ne peut nier que, dans l'opération que l'on vient de donner pour faire le blanc, une partie de la base du sel marin ne soit entrée dans la combinaison, puisqu'après toutes les calcinations & toutes les édulcorations, on a trouvé par le calcul, qu'en employant un gros d'étain & deux gros de sel marin, il est resté 32 grains de la base du sel marin unis à la chaux d'étain; car le blanc tout-à-fait fini, a pesé 1 gros 32 grains; s'il n'en est pas resté une plus grande quantité, c'est que les édulcorations en ont enlevé une portion. Il seroit mieux que toutes les édulcorations, dont on parlera dans cet ouvrage, ne se fissent qu'avec de l'eau distillée; mais à cause de la grande quantité qu'on est obligé d'employer, on a cru pouvoir se contenter de l'eau de riviere filtrée, pour rendre les opérations plus faciles.

Les rouges & les autres couleurs tirées du fer. Entre tous les métaux, il n'y en a point qui produise dans la nature une plus grande quantité & une plus grande variété de couleurs que le fer. Il a été démontré que presque toutes les pierres & toutes les terres, de quelque espèce qu'elles puissent être, qui contiennent des couleurs, ne les doivent qu'au fer. En effet, après les avoir travaillées de façon à leur enlever le fer qu'elles contenoient, elles sont restées blanches & sans aucune couleur.

Comme la terre végétale contient aussi du fer, on a soupçonné (& c'est assez le sentiment de Henckel dans son *Flora Saturnizans*) que ce métal pourroit bien être la principale cause des différentes couleurs que tous les végétaux nous présentent dans leurs feuilles, leurs fleurs & leurs fruits. On a trouvé du fer attirable par l'aimant dans les cendres de plusieurs végétaux que l'on a fait bruler; mais on ne doit pas en conclure que ceux dans les cendres desquels on n'a pas trouvé de fer attirable par l'aimant, ne puissent en contenir: on n'ignore pas que le fer poussé à un certain degré de calcination, perd son phlogistique, & que, dans cet état, il ne peut plus être attiré par l'aimant.

La facilité avec laquelle le fer peut être atta-

qué par tous les dissolvans, & l'extrême division dans laquelle il peut être mis, le rendent susceptible d'être transporté dans les petits canaux des végétaux; s'il est vrai que ce soit lui qui y produise toutes les différentes couleurs que nous y appercevons, on doit tout attendre, dans la peinture en *émail*, des propriétés d'un métal, qui par les différentes combinaisons où il peut entrer, peut produire une aussi grande variété de couleurs.

Le rouge écarlate que produit le safran de mars, étoit surtout de la plus grande importance pour les peintres en *émail*. Cette couleur, dont le jaune paroît être la base, étoit absolument nécessaire dans les carnations, sur-tout dans celles des jeunes personnes. La chose ne paroissoit pas difficile; la calcination du vitriol de mars, celle de la couperose verte, & toutes les préparations de safrans de mars, décrites dans l'art de la verrerie de Kunckel, fournissoient abondamment un très-beau rouge, & facile à employer au pinceau. Mais, malgré toutes les édulcorations que l'on avoit pu faire à ces couleurs, & les divers fondans qu'on y avoit appropriés, elles étoient enlevées par le feu au moment qu'elles commençoient à parfondre, & ne laissoient sur l'*émail*, que quelques traces sales & informes. Il falloit donc, pour conserver ces couleurs, les retirer du feu avant qu'elles fussent tout-à-fait parfondues, & avant qu'elles eussent pris le luisant. Les fondans dans lesquels il entre du plomb, paroissoient plus propres à les fixer; mais ils ne laissoient pas l'avantage de pouvoir en faire des mélanges avec les autres couleurs.

Ces inconvéniens ont paru si grands aux peintres en *émail*, que depuis Petitot, qui possédoit l'art de les employer, il ne s'en trouve presque aucun qui ait osé s'en servir. Ils ont mieux aimé employer dans leurs carnations le pourpre, qui est une couleur fine, au risque de les faire paroître violettes, que de s'exposer à perdre leur travail, en se servant des safrans de mars. On se trouvoit privé de toutes les couleurs que l'on tire du fer, & qui sont de la plus grande utilité dans la peinture en *émail*, comme des bruns, de l'écarlatte, des couleurs de bois, des olives, des noirs, &c.

» On appellera ici les couleurs que l'on tire » du fer, des *safrans de mars*: parmi tous ceux » dont on va donner la préparation, il n'y en a » aucun qui ne soit de la plus grande fixité, & » qui ne se mêle très-bien avec toutes les autres » couleurs.

» Prenez de la limaille de fer très-épurée, » comme celle que l'on vend aux apoticaires ou » aux médecins; ou, pour être plus assuré de la » pureté du fer, prenez des cloux des plus petits » qui se fassent en fer, que l'on nomme *cloux* » *d'épingles*; il sera mieux encore de prendre » un paquet d'aiguilles très-fines que l'on passera au feu pour les détremper.

» Mettez environ deux gros de ce fer dans un » gobelet de verre; versez de l'eau dessus, jusqu'à ce qu'elle couvre le fer de la hauteur d'un » bon pouce.

» Versez dans le gobelet de l'huile de vitriol » ordinaire, peu à peu, en remuant le gobelet » de temps en temps, jusqu'à ce que vous appereceviez du mouvement dans le fer qui est » au fond, & qu'il s'en détache un grand nombre de petites parties qui montent à la surface » de l'eau en bouillonnant.

» Mettez tout ce qui est dans le gobelet, en » l'agitant, de peur qu'il ne reste rien au fond, » dans un vase de terre vernissée, qui puisse » supporter le feu, & le laissez sur la cendre » chaude pendant cinq ou six heures.

» Versez dans le vase au moins le double d'eau » chaude, de celle qui s'y trouvera; entourez » alors le vase de charbons allumés, jusqu'à ce » que l'eau jette un bouillon.

» Retirez le vase du feu & le laissez refroidir. Remarquez qu'il faut qu'il soit resté au » fond du vase une petite portion du fer qui n'ait » pas été dissoute; si cela n'étoit pas, vous seriez » obligé d'y ajouter un peu de fer, & de faire » bouillir le tout de nouveau.

» Passez la liqueur dans un papier gris ployé » en double, & ajusté en filtre dans un entonnoir de verre.

» Mettez l'eau qui aura passé au travers du » filtre de papier gris, dans le même vase de terre » vernissée, où vous l'aviez mise d'abord; (la » porcelaine de la Chine seroit ce qu'il y auroit » de meilleur,) & entretenez de la braise chaude dessous & tout autour, jusqu'à ce que l'eau » étant très-diminuée, vous appercevrez qu'il » commence à se former des crystaux au fond » & tout autour des bords du vase.

» Retirez alors le vase du feu, & le laissez, » sans y toucher, dans un lieu frais, pendant 24 » heures; si vous appercevez que ces crystaux » ne soient pas formés, faites encore évaporer » un peu en remettant le vase sur la cendre chaude, & laissez reposer de nouveau pendant 24 » heures.

» Vous trouverez dans le vase un sel en crystaux verds & une espéce d'ochre jaune au fond. » Choisissez parmi les crystaux les plus purs & » les plus verds; mettez-les sécher sur une » feuille de papier gris, dans un lieu qui ne soit » point humide.

» Lorsque ces crystaux auront perdu la plus » grande partie de leur humidité, mettez-les » dans un vase de verre ou de porcelaine placé » sur une étuve ou sur des cendres chaudes; » ayez soin de les remuer de temps en temps, » afin qu'ils ne s'attachent point au fond du » vase: ils perdront peu à peu leur couleur

» verte,

» verte, & se mettront en une poudre qui » deviendra plus blanche à mesure qu'elle sera » plus sèche.

» Mettez cette poudre blanche sur un tesson » ou fragment de ces petits pots de grès dans » lesquels on apporte le beurre de Bretagne, » placé sous une mouffle dans le feu; si vous » n'avez pas de mouffle, vous pouvez vous » servir à sa place d'un autre tesson de pot de » grès: il sera bon, pourvu qu'il soit assez » grand pour empêcher la cendre & le char» bon de tomber dans la poudre blanche; » entourez la mouffle d'abord d'un très-petit » feu; augmentez ensuite un peu le feu en » mettant quelques charbons allumés sur la » mouffle; la poudre blanche commencera par » devenir jaune; ensuite elle prendra une cou» leur orangée, & finira par devenir d'un beau » rouge.

» Retirez alors la capsule, ou, pour mieux » dire, le tesson du feu, la poudre paroîtra » noire en sortant du feu; mais lorsqu'elle sera » froide, elle sera très-rouge.

» Mettez cette poudre dans un grand go» belet de verre; versez dessus de l'eau tiède » très-propre; laissez-la reposer jusqu'à ce que » vous voyez la poudre rouge toute entière » au fond, & l'eau qui lui surnage devenue » claire.

» Vuidez cette eau claire en inclinant douce» ment le vase, jusqu'à ce que la poudre qui » est au fond, soit prête à en sortir; remettez » de nouvelle eau chaude; réitérez cette ma» nœuvre cinq ou six fois, jusqu'à ce que » vous voyez qu'il reste un peu de poudre » rouge sur la surface de l'eau, quoiqu'elle » paroisse dans le reste très-claire; vuidez alors » l'eau pour la derniere fois; brouillez ce qui » reste au fond, & le renversez brusquement » dans une tasse de porcelaine.

» Laissez reposer le tout, jusqu'à ce que » vous voyez que l'eau qui surnage la pou» dre, soit claire. Tenez la tasse un peu pen» chée, & mettez-y un bout de mèche de co» ton que vous aurez auparavant fait tremper » dans de l'eau; ajustez votre mèche de façon » que le bout le plus court trempe dans l'eau » de la tasse, & le plus long pendu au-dehors; par » ce moyen toute l'eau s'écoulera goutte à goutte, » & la poudre rouge restera à sec; on peut » même, pour s'assurer que la poudre est parfai» tement seche, placer la tasse sur les cendres » chaudes.

» Ce safran de mars seroit volatil, si on » l'employoit tel qu'il est. Mais pour le rendre » fixe, prenez en la quantité que vous vou» drez, mêlez la avec le double de son poids » de sel marin bien blanc, que vous aurez » auparavant fait rougir dans un creuset cou» vert; triturez long-temps ces deux matieres » ensemble dans un mortier de verre ou de » porcelaine, avec un pilon de même matiere. » Mettez ce mélange au feu dans un creuset » que vous couvrirez ou dans un tesson de grès » sous une mouffle pendant deux heures, en » commençant par un petit feu, & finis» sant par couvrir & entourer la mouffle de » tous côtés avec des charbons allumés.

» On retire la matiere du feu; on la laisse » refroidir, & on la triture dans le même » mortier dont on s'est servi la premiere fois; » on la met dans un grand gobelet de fayance, » qui ait un bec pour verser plus aisément; » on verse dessus de l'eau chaude que l'on » agite avec une lame de verre; on décante » ou l'on vuide tout de suite ce que l'eau » emporte; on continue de verser de nouvelle » eau chaude sur ce qui est resté au fond, de » l'agiter avec la lame de verre, & de dé» canter l'eau qui se trouve teinte de la cou» leur, jusqu'à ce que l'on voie qu'elle n'en » prenne plus, alors on peut négliger ce qui » reste au fond du gobelet.

» Toutes les eaux qui ont entraîné de la » couleur ayant été décantées dans un grand » gobelet de verre, on les y laisse reposer jus» qu'à ce qu'elles paroissent tout-à-fait claires, » & que la couleur soit entiérement déposée » au fond; on décante alors cette eau claire, » & on en met de nouvelle sur le résidu; on » réitere cette manœuvre cinq ou six fois, on » verse le résidu dans une tasse de porcelaine; » on l'y laisse reposer, & on en retire l'eau » par une mèche de coton, comme on l'a dit » ci-dessus.

» Lorsque ce safran de mars est sec, on en » trouve, à très-peu de chose près, la même » quantité & de la même couleur que celle » qu'il avoit avant de l'avoir calciné avec le » sel marin, avec la différence qu'après cette » derniere calcination il n'est plus volatil, & » qu'employé avec trois fois son poids de notre » fondant, il prend un beau luisant, restant » fixe à tous les feux; ce qui fait qu'on peut » le coucher sur *l'émail* au premier feu comme » au dernier. On peut aussi hardiment le mê» ler avec toutes les autres couleurs, sans » craindre qu'il en gâte aucune.

» Il est absolument essentiel, lorsqu'on a » fait la derniere calcination avec le sel ma» rin, & lorsqu'on a versé de l'eau chaude » pardessus dans un gobelet, d'agiter cette eau » avec une lame de verre, comme on l'a dit, » pour ne prendre que la couleur qui se laisse » entraîner par l'eau, parce qu'on est assuré » par ce moyen de n'avoir que le safran de » mars, qui a été véritablement dissout; sans » cela on seroit sujet à trouver de petits points » noirs dans la couleur, qui ne viennent uni-

» quemment que des petites parties de fer qui » n'auroient point été dissoutes.

» On peut encore tirer de très-beau safran » de mars du résidu de la distillation du vi» triol; on en trouve chez les apothicaires, » sous le nom de *colcothar de vitriol;* on » fait calciner ce colcothar à très-grand feu » dans un tesson de pot de grès, sous une » mouffle; on le met ensuite dans un grand » gobelet de fayance; on verse de l'eau chaude » pardessus; on agite le tout avec une lame » de verre; on verse tout de suite l'eau qui » est colorée dans un vase; on continue de » mettre de nouvelles eaux chaudes sur le » colcothar, & de les décanter jusqu'à ce qu'el» les ne se teignent plus; on laisse reposer tou» tes ces eaux teintes, & lorsqu'elles sont » claires, on les décante; on remet de nou» velle eau chaude sur le safran de mars qui » est resté au fond du vase, que l'on vuide » lorsqu'elle est devenue claire; on réitere » cinq ou six fois cette derniere manœuvre; » on fait sécher le safran de mars comme il » a été dit ci-dessus, & on le fait calciner » avec deux fois son poids de sel marin, en » suivant pour le reste la manipulation qui a » été indiquée.

» Il faut seulement avoir attention de ne » pas pousser à un trop grand feu la cal» cination des safrans de mars avec le sel ma» rin, lorsqu'on veut avoir de beau rouge.

» Puisque la calcination des mars avec le » sel marin les rend fixes sur *l'émail*, & qu'ils » conservent, après cette calcination, à peu » de chose près, la couleur qu'ils avoient » auparavant, on peut en conclure qu'il n'est » pas difficile d'avoir des safrans de mars fixes » de différentes teintes, comme on va le voir » dans les deux exemples suivants.

Brun maron. » Prenez du vitriol de mars » ordinaire; faites-le sécher peu à peu sur un » petit feu jusqu'à le faire rougir; lavez ce » safran de mars à plusieurs eaux, & après » que vous l'aurez fait sécher, mettez-le avec » le double de son poids de sel marin dans » un mortier; triturez bien le tout ensemble » pendant long-temps; exposez ensuite au feu » ce mêlange dans un tesson de grès sous une » mouffle, en donnant d'abord un petit feu, » & finissant par couvrir la mouffle de char» bons ardents pendant deux heures. Retirez » la matière du feu, & la mettez en poudre » très-fine dans un mortier; lavez-la dans un » gobelet pour ne prendre que ce que l'eau » emportera; vuidez cette eau lorsqu'elle sera » claire, & versez sur la matiere d'autre eau » chaude que vous changerez à plusieurs re» prises; ôtez l'eau tout à-fait, & faites sécher » le safran de mars qui sera d'un brun tirant » sur le café & très-fixe, en suivant les pré» cautions deja indiquées dans le premier pro» cédé.

Brun très-foncé. » Prenez de la limaille de » fer épurée, telle que les médecins & les » apothicaires ont coutume de l'employer; » mettez la dans un mortier avec le double » de son poids de sel marin qui ait été aupara» vant rougi dans un creuset couvert; triturez » ce mêlange avec le pilon pendant très-long» temps; plus la trituration sera longue, mieux » l'opération réussira; exposez le mêlange à » un petit feu dans un tesson de grès, sous » une mouffle, pendant deux heures, en com» mençant par un petit feu, & finissant par » un feu très-fort; retirez la matière du feu; » triturez-la dans un mortier pour la réduire » en poudre très-fine; mettez-la dans un go» belet, & versez de l'eau chaude pardessus; » agitez le tout avec une lame de verre, & » sur-tout, ayez grande attention, en vuidant » cette eau, de ne prendre de la matière que » ce qui sera entraîné par l'eau; continuez » tant que l'eau sera teinte; laissez déposer » toutes ces eaux; lavez ce qui sera déposé à » plusieurs autres eaux; & lorsque vous juge» rez le dépôt assez purifié, faites-le sécher, » en suivant dans tout la manipulation indi» quée dans le premier procédé. Vous aurez » un safran de mars fixe, d'une couleur très» brune & très-foncée.

» On peut être assuré de réussir à fixer tous » les différents safrans de mars dans la pein» ture sur *l'émail*, pourvu que l'on ait eu la » précaution de les faire calciner avec le double » de leur poids de sel marin; & en leur ajou» tant alors le triple de leur poids de notre » fondant, ils donneront des couleurs très-fixes, » très-luisantes & très-durables à tous les » feux ».

Les pourpres & les autres couleurs tirées de l'or. Les anciens alchymistes n'ont pas ignoré que l'on pouvoit tirer une couleur rouge de l'or; leurs livres sont remplis de flatteuses espérances que leur faisoit concevoir cette couleur, à qui ils donnoient les noms pompeux de *lion rouge*, de *manteau royal*, *d'ame pourpre de l'or*, &c.

La précipitation de l'or en rouge par la dissolution d'étain, demande beaucoup d'attention; mais on espere faire voir que quand une fois on a trouvé ce qui peut l'empêcher de réussir, on est en état de l'obtenir sans la manquer, & même de plusieurs façons. Toutes les précipitations d'or donnent différentes couleurs sur *l'émail*; mais chacune tient cependant plus ou moins de la couleur pourpre, comme les gris de lin, les violets, les bruns,

& même certaines couleurs presque noires. La di e ité de ces couleurs dépend particulierement de l'alliage qui peut se trouver dans l'étain, & de la qualité des différents dissolvants qu'on peut employer à le dissoudre; elles sont toutes très-fixes; & comme elles ne sont pas vitrifiées, elles se couchent fort aisément au pinceau, pourvu qu'après qu'elles ont été préparées, on ne les ait pas fait réverbérer à trop grand feu; dans ce cas on retomberoit presque dans la difficulté que l'on éprouve à peindre avec des verres colorés. Ce défaut se rencontroit souvent dans les pourpres dont on s'est servi jusqu'à présent, & dans ceux que l'on achete à Venise. Le feu de réverbere augmente la couleur pourpre des précipitations d'or, & même la donne à celles qui ne l'ont point; ainsi il y a toute apparence que ceux qui font réverbérer ces couleurs, n'emploient cette manœuvre que dans cette vue; mais il faut remarquer que si le feu est trop fort, il calcine la précipitation au point de la rendre presque aussi difficile à faire couler au pinceau, que si elle avoit été vitrifiée; parce que la pointe du pinceau devenant bourbeuse, la couleur ne s'applique qu'avec beaucoup de peine.

Opération. » Pour avoir de beau pourpre, » l'or & l'étain que l'on emploie, doivent » être de la plus grande pureté, c'est-à-dire, » contenir le moins d'alliage qu'il est possible. » L'étain sans alliage est plus difficile à trouver que l'or pur. Cependant l'étain dont on » s'est servi pour faire le blanc, & qu'on vend » chez les potiers d'étain, sous le nom d'*étain doux*, réussit assez bien: il faut commencer » par le réduire en lames aussi minces qu'il » est possible, en le battant entre deux feuilles de papier sur une enclume avec un marteau. Si l'on veut s'épargner la peine de mettre » l'étain en lames, on peut se servir des feuilles d'étain dont les miroitiers étament leurs » glaces. Il faut aussi mettre l'or en lames » très-minces, en le battant entre des feuilles de papier sur une enclume avec un marteau; cela donne la facilité d'en couper des » morceaux, & de n'en mettre à chaque fois » que la quantité que l'on veut dans la dissolution. On fait dissoudre l'or dans l'eau que » l'on trouve toute faite chez ceux qui vendent » de l'esprit de nitre & de l'esprit de sel. On » peut aussi en faire soi-même, en mettant » une partie de sel ammoniac sur quatre parties d'esprit de nitre; on met l'esprit de » nitre dans un vase sur les cendres chaudes; » on y ajoute peu à peu le sel ammoniac par » petits morceaux: on attend, pour en mettre » de nouveau, que ceux qu'on a mis soient entiérement dissous.

» On met l'eau régale sur les cendres chaudes, & on laisse tomber dedans l'or par » petits morceaux Lorsque cet or est dissous, » on a soin d'en remettre de nouveau jusqu'à » ce qu'il en reste au fond du vase qui ne » veuille plus se dissoudre. On peut même » porter au nez la dissolution; & lorsqu'elle » n'a presque plus d'odeur acide, on est assuré » qu'elle est à son point.

» Il y a encore une autre façon de faire » une eau régale, dans laquelle on peut faire » dissoudre l'or. On prend de bon esprit de sel » que l'on met dans un gobelet de verre; » on met dedans de petites lames d'or très-minces; on ajoute ensuite dans ce gobelet » de l'esprit de nitre goutte à goutte, en observant au travers du gobelet le moment où » l'or commence à être attaqué; ce qui se voit » lorsqu'il monte dans la liqueur de petites » bulles qui partent de l'or; ordinairement il » faut très-peu d'esprit de nitre pour produire » cet effet. Alors on cesse d'ajouter de l'esprit » de nitre, & on se contente de mettre dans » la liqueur de nouvelles lames d'or à la » place de celles qui auront été dissoutes; ce » que l'on continue de faire jusqu'à ce qu'il » en reste au fond du vase qui ne se dissolvent » plus. On se sert aussi de cette dissolution » d'or, parce qu'elle donne quelquefois des » couleurs d'une nuance différente de celles » que produit la premiere eau régale dont on a » parlé d'abord.

» La dissolution de l'étain demande une attention beaucoup plus grande, parce que » tout le succès de la précipitation de l'or en » rouge dépend de la façon dont elle est combinée avec l'eau, qu'on doit nécessairement » y mêler, afin d'affoiblir le dissolvant de façon que la dissolution se fasse lentement & » sans ébullition.

» On fera l'eau régale propre à cette opération, en mêlant ensemble cinq parties (en » poids) de bon esprit de nitre avec une partie de bon esprit de sel. On prendra plein le » quart d'un demi-poisson de cette eau régale » (cette mesure se vend chez les potiers d'étain), qu'on versera dans une bouteille de » verre; on ajoutera à cette eau régale une » double, ou, si l'on veut, une triple quantité dans la même mesure d'eau de riviere » filtrée. On mettra dans ce mélange une petite feuille d'étain battu mince à peu près » comme du papier; ou, pour abréger, on » prendra un petit morceau de ces feuilles » d'étain que l'on vend chez les miroitiers, » qui s'en servent à étamer les glaces; on en » prendra environ ce qu'il en faudroit pour » couvrir une piece de vingt-quatre sols (1).

(1) La piece de vingt-quatre sols a un pouce de diametre.

» Cet étain commencera par devenir noir; » enſuite il ſe mettra en pièces, & finira par » ſe diſſoudre avec le temps. Il ſe dépoſera » une petite poudre noire au fond de la bouteille. Vingt-quatre heures après, on mettra » dans la liqueur une nouvelle feuille d'étain » comme la première; ce que l'on continuera » toutes les vingt-quatre heures pendant ſix » jours.

» Après ce temps la liqueur prendra une petite » teinte jaunâtre; alors on la fera paſſer au » travers d'un papier gris plié en entonnoir, » dans lequel auparavant on aura fait paſſer de » l'eau, afin de mouiller le papier; on ſéparera » par ce moyen la poudre noire reſtée au fond » de la bouteille, & lorſqu'elle ſera ſéparée » de la liqueur, on la remettra dans cette » bouteille après l'avoir bien lavée. On laiſſera » repoſer cette liqueur pendant deux ou trois » jours, après quoi elle ſera en état d'être employée.

» On peut encore faire une autre eſpèce d'eau » régale, qui ne ſera pas moins bonne que » la première pour cette opération, en faiſant » diſſoudre une partie de ſel ammoniac bien » purifié dans quatre parties d'eſprit de nitre. » Il faut mettre le ſel ammoniac par petites » parties dans l'eſprit de nitre, & tenir la bouteille débouchée ſur les cendres chaudes, » juſqu'à ce que la diſſolution entière du ſel » ammoniac ſoit achevée. Pour purifier le ſel » ammoniac, il faut le faire diſſoudre dans une » grande quantité d'eau chaude, filtrer l'eau, » & la faire évaporer doucement ſur le feu » dans un vaſe de terre, juſqu'à ce que le ſel » ammoniac devienne ſec; alors il faut remuer » le ſel avec un bâton, de peur qu'il ne s'attache » au vaiſſeau.

» On procède avec cette eau régale en ſuivant » les mêmes proportions à l'égard de l'eau & » de l'étain, que l'on a obſervées dans la première; avec la différence que dans celle-ci » on continue à mettre des feuilles d'étain toutes » les vingt-quatre heures pendant huit jours, » au lieu que l'on n'en a mis que pendant ſix » jours dans l'eau régale précédente.

» On peut auſſi faire une troiſième eſpèce de » compoſition, qui aura la même vertu de précipiter l'or en rouge, en mettant dans l'eau » régale faite avec l'eſprit de nitre & l'eſprit » de ſel, deux fois autant (en meſures) d'eſprit-de-vin que l'on a mis d'eau régale. On » y ajoute toutes les vingt-quatre heures des » feuilles d'étain, comme on a fait dans les » compoſitions précédentes; mais dans celle-ci » il ne faut mettre de l'étain que pendant cinq » jours, pour qu'elle ſe trouve portée à ſon » point; alors on la fait paſſer par un papier » gris, &c.

» Il faut remarquer que les deux premières » de ces compoſitions, excepté la dernière dans » laquelle on a fait entrer de l'eſprit-de-vin, » perdent la propriété qu'elles ont de précipiter » l'or en rouge après un certain temps, c'eſt-à-dire, au bout de trois ſemaines ou d'un mois, » ſuivant qu'il fait plus ou moins chaud; mais » lorſqu'on s'en apperçoit, il ſuffit, pour la leur » rendre entièrement, de mettre dedans la » même quantité d'étain en feuilles que l'on en » avoit mis la première fois, & vingt-quatre » heures après la compoſition ſe trouve avoir » repris la vertu d'opérer la précipitation rouge: » ce qui peut ſe réitérer autant de fois que » l'on s'appercevra que la compoſition l'aura » perdue.

» Il peut arriver que la compoſition mêlée » avec la diſſolution d'or, produiſe une couleur » bleue au lieu d'une rouge, ce qui eſt une » marque que cette compoſition commence à » perdre de ſa vertu; on eſt alors sûr de la lui » rendre toute entière par l'addition d'une nouvelle feuille d'étain, comme on vient de le » dire.

» Il faut encore obſerver qu'en ne mettant » que deux meſures d'eau ſur une meſure de » l'eau régale qu'on a donnée la première, la » compoſition, quoique très-claire quand elle » eſt finie, commence quelques jours après à » paroître trouble, & devient enfin opaque; » mais dans cet état elle n'en eſt pas moins » bonne à précipiter l'or en rouge; on s'apperçoit même au bout de quelque temps que » cette compoſition s'éclaircit peu-à-peu, & » redevient tranſparente comme elle l'étoit, » ſans plus redevenir opaque lorſqu'on eſt » obligé de mettre dedans un nouvel étain: » celle dans laquelle on a employé trois meſures » d'eau contre une meſure d'eau régale, n'eſt » pas ſi ſujette à devenir trouble.

» Lorſqu'on croit que la diſſolution d'étain » eſt en état de produire ſon effet, on met un » demi-poiſſon d'eau de rivière bien claire & » bien filtrée dans un gobelet de verre très-propre; on prend un tuyau de baromètre aſſez » gros, dont une des extrémités a été miſe en » pointe, & l'autre arrondie par le moyen du » chalumeau d'un émailleur; on trempe ce tuyau » par la pointe dans la diſſolution d'or, à une » hauteur que l'on a ſoin de remarquer; & tout » de ſuite on le tranſporte dans l'eau que l'on » a miſe dans le gobelet; on l'agite un peu, » afin qu'il y dépoſe ce qu'il a emporté avec lui » de la diſſolution d'or. On retourne enſuite » le tube, & on le trempe par l'extrémité » arrondie dans la diſſolution d'étain, en l'enfonçant dedans au moins à la même profondeur que l'on a enfoncé la pointe dans la » diſſolution d'or; on tranſporte tout de ſuite » ce tube dans l'eau du gobelet dans laquelle » on a déjà mis de la diſſolution d'or; on agite

» un peu l'eau, afin de lui communiquer ce » que le tuyau a emporté de dissolution d'étain ; » on nettoie le tube, & lorsqu'on voit que la » liqueur devient rouge, on remet encore de » même deux fois autant de dissolution d'étain » avec le tube que l'on en a mis la première » fois.

» C'est alors que la liqueur se teint d'une » très-belle couleur rouge foncée comme du » gros vin ; on la verse dans un grand vase de » verre ou de crystal ; on recommence à faire » la même teinture dans le petit gobelet, après » l'avoir bien nettoyé, qu'on verse ensuite avec » l'autre dans le grand vase lorsqu'on la » croit assez rouge. On continue cette ma- » nœuvre jusqu'à ce que l'on juge que l'on ait » une suffisante quantité de couleur dans le » grand vase.

» On laisse reposer le tout pendant vingt- » quatre heures. Lorsqu'on voit la couleur » rouge bien déposée au fond, & l'eau qui la » surnage bien claire ; on incline doucement » le vase pour en retirer cette eau ; ce que l'on » continue jusqu'à ce que l'on voie que la » couleur rouge est prête à sortir avec l'eau ; » alors on cesse de verser, & l'on remplit le » vase avec de nouvelle eau qu'on laisse reposer, » jusqu'à ce que la couleur soit précipitée, & » que l'eau qui lui surnage soit claire ; alors on » recommence à vuider cette eau comme on a » fait la première fois, & on en remet de nou- » velle à la place. Pourvu que le vase soit assez » grand, il suffit de faire cette manœuvre trois » ou quatre fois.

» On n'a point marqué la grandeur du vase » ni la quantité de l'eau dans cette opération ; » il suffit d'avertir en général que ce lavage de » la couleur doit se faire avec une assez grande » quantité d'eau, & que l'on n'a point remarqué » qu'après la première précipitation prise, un » peu plus ou un peu moins d'eau employé pour » laver le précipité, changeât rien à sa couleur.

» Lorsqu'on croira la couleur bien lavée par » la quantité d'eau qu'on aura fait passer par- » dessus, on décantera l'eau jusqu'à ce que la » couleur soit prête à sortir ; on remuera bien » le vase, & on versera la couleur & l'eau » restante dans une tasse de porcelaine : on l'y » laissera reposer pendant un jour, après quoi on » mettra dedans une mèche composée de plu- » sieurs fils de coton, que l'on aura auparavant » bien trempée dans de l'eau ; on ajustera la » mèche de façon que le bout le plus court » entre dans la surface de la liqueur, tandis » que le bout le plus long doit pendre au dehors » de la tasse ; par ce moyen toute l'eau s'é- » coulera, & la couleur restera au fond de la » tasse, semblable à une espèce de gelée de » groseilles rouges : alors on enlevera la mèche, » & on laissera sécher à l'ombre la couleur, » qui diminuera prodigieusement de volume, » & paroîtra comme une poudre noirâtre, lors- » qu'elle sera tout-à-fait séchée.

» On fera tomber cette poudre avec un cou- » teau, sur une agate, sur laquelle on la ramas- » sera en un petit tas. On prendra de l'eau avec » le bout du doigt, que l'on secouera sur la » couleur ; & lorsqu'elle en sera bien humectée, » on la broyera avec une molette pendant long- » temps, en humectant la couleur lorsqu'elle » vient à se trop sécher. On la laissera ensuite » sécher à l'ombre : & lorsque la couleur sera » parfaitement sèche, on la ramassera avec un » couteau à couleurs.

» Il est aisé de varier la nuance de ces » pourpres ; on vient de donner la manipula- » tion qui fait ordinairement les plus beaux. » Si l'on met une plus grande quantité de disso- » lution d'étain, les pourpres qui en viendront » seront d'un violet foncé. Il est possible aussi » de produire des pourpres bruns ; cela dépend » souvent de la pureté de l'or & de l'étain que » l'on aura employés dans les dissolutions.

» Si l'on veut avoir un pourpre tirant sur le » noir, on mettra sur un demi-poisson d'eau, » de la dissolution d'or, jusqu'à ce que l'eau » commence à prendre une petite couleur jaune » très-légère ; on suspend a dans cette eau, » avec un fil, un petit morceau d'antimoine » jovial, fait avec trois parties d'étain, & deux » parties de régule d'antimoine (on trouve cet » antimoine jovial chez les apotiquaires). On » laissera pendant douze ou treize jours ce mor- » ceau suspendu dans la liqueur, ayant soin de » l'essuyer de temps en temps légérement, afin » que la dissolution d'or puisse mordre dessus ; » après quoi on retirera le morceau d'anti- » moine ; on versera la liqueur & la poudre » qui sera précipitée au fond, dans un plus » grand vase, qu'on remplira d'eau. Lorsque la » poudre sera tout-à-fait tombée au fond, & » que l'eau qui lui surnage, se trouvera claire, » on décantera cette eau claire, & l'on en » mettra d'autre à la place, à plusieurs reprises, » & on achevera le reste de l'opération, en » suivant ce que l'on vient de dire pour les » autres.

» Chacune de ces poudres, broyée avec six » fois son poids du fondant général, produit sur » l'émail des pourpres de différentes nuances, » & très-solides.

» On auroit pu faire ces précipitations tout » d'un coup, en employant une plus grande » quantité d'eau, & à proportion plus de disso- » lution d'or, & plus de dissolution d'étain ; » mais cela auroit été embarrassant pour des » artistes qui ne sont point accoutumés à me- » surer ou à peser des dissolvans : il suffit d'a- » vertir ceux qui voudront prendre ce parti, » qu'il faut mettre plus de trois fois autant

» (en mesures) de dissolution d'étain, que de » dissolution d'or.

Les couleurs bleues. Parmi le peu de procédés qui ont été publiés sur la peinture en *émail*, on trouve des auteurs qui recommandent de tirer la couleur bleue de l'argent; il faut imaginer que celui qu'ils ont employé, n'étoit point exempt de cuivre, & qu'il n'en avoit point été assez purifié, vû que, dans toutes les opérations que l'on a faite, avec l'argent totalement délivré du cuivre, on n'a jamais pu obtenir qu'une couleur jaune, très-fixe, à la verité, mais sale, d'un ton faux, & qui n'est pas jaune quand on l'employe. D'autres ont voulu que l'on employât l'outremer; mais cette couleur est tirée du lapis lazuli, qui est souvent une pierre calcaire, puisqu'elle est attaquée par les acides; par conséquent sa couleur peut être emportée par le feu, lorsqu'il est poussé au point nécessaire pour parfondre: c'est ce que l'expérience a confirmé toutes les fois qu'on a voulu s'en servir.

Le lapis lazuli, comme M. Margraff l'a prouvé, tient sa couleur bleue du fer; cette couleur, il est vrai, résiste à un feu médiocre, & aux extinctions dans le vinaigre, que l'on fait du lapis après l'avoir rougi; mais, broyée & employée avec trois fois son poids de fondant, elle ne produit sur l'*émail* qu'une couleur verdâtre & terreuse, qui s'altère même lorsqu'on l'expose plusieurs fois au feu.

De plus, quoique le lapis donne quelques étincelles lorsqu'un le frappe avec le briquet, il ne laisse pas d'être facilement attaqué par les acides après avoir été calciné au feu, & alors il se résout en une espèce de mucilage blanchâtre, dont on ne peut plus tirer aucune couleur.

En général, il faut observer que les terres & les pierres colorées donnent, dans l'*émail*, des couleurs qui n'ont ni la pureté ni la vivacité de celles que l'on tire des chaux pures des métaux.

Il reste le saffre & le smalt, ou bleu d'*émail*; mais le saffre est une composition faite avec le cobalt, à qui, par la calcination, on a enlevé l'arsenic qu'il contenoit, & qu'on a mêlé ensuite avec de la potasse & du sable vitrifiable: on sent bien que l'on ne peut pas essayer de peindre avec ce mélange; & quand on viendroit à bout de séparer le cobalt calciné, du sable & de la potasse, ou qu'on auroit du cobalt seul que l'on feroit calciner, le cobalt, dans cet état, est d'un gris noirâtre; ce qui obligeroit le peintre d'avoir une palette idéale sur cette couleur, ce qu'il faut tâcher d'éviter.

Le bleu d'*émail* est ce même cobalt calciné, mêlé avec de la potasse & du sable ou de la pierre vitrifiable, dont on vient de parler, qui, mis au feu & poussé à la vitrification, donne un beau verre bleu, que l'on écrase ensuite, & dont on fait une poudre très-fine par des lotions; mais quelque degré de finesse que l'on ait donné à cette poudre, ce n'est jamais que du verre pulvérisé qui ne coule point aisément au pinceau, & qui ne se mêle point avec l'huile: tous les peintres lui connoissent ces defauts: d'ailleurs ce verre étant très-dur à fondre, il faut lui ajouter du fondant pour l'attendrir, & on est obligé d'y en mettre une si grande quantité, que la couleur en est considérablement affoiblie.

Puisqu'on ne peut perfondre avec du verre, & qu'il faut que les matieres, dont on se sert pour peindre sur l'*émail*, ayent à peu près la même couleur lorsqu'on les employe, qu'elles doivent avoir après qu'elles auront été parfondues, il faut tâcher de tirer la couleur bleue du cobalt, telle qu'il la donne au verre, sans qu'il soit vitrifié.

Il y a une infinité d'espéces différentes de cobalts, dont chacune contient plus ou moins d'arsenic, de soufre & de quelques portions de différens métaux; mais nous pouvons nous passer d'entrer dans cette discussion qui regarde les minéralogistes. Il nous suffit de savoir quelle est l'espéce qui donne le plus beau bleu; mais nous en tiendrons donc à ce qu'en dit M. Hellot, dans deux mémoires très-curieux, qui se trouvent parmi ceux de l'Academie royale des Sciences, année 1737, p. 101 & 228.

Ce savant académicien a très-bien remarqué (comme quelques autres l'avoient fait avant lui) que le cobalt qui donne une dissolution rouge dans l'esprit de nitre, est celui dont on tire le plus beau bleu. C'est donc à celui-là que nous nous nous arrêtons, sans nous embarrasser de savoir si ce cobalt contient une portion de bismuth ou n'en contient pas. Il suffit d'assurer qu'il n'a pas été possible de tirer du bleu de la dissolution des cobalts qui donnoient une autre couleur, & que le bleu qu'on a tiré, a été plus beau & plus vif à proportion que la dissolution étoit d'un plus beau rouge.

Comme on a vu que les mines, dont on tiroit le bleu d'*émail*, contenoient toujours de l'arsenic, on a donné le nom de *cobalt* à toutes celles qui, dans la calcination, ont produit une fumée blanche qui sentoit une odeur d'ail. Il y a cependant de ces mines qui contiennent beaucoup d'arsenic, & qui ne donnent point du tout de bleu; & celles qui donnent la plus belle dissolution rouge dans l'esprit de nitre, contiennent ordinairement assez peu d'arsenic. Il est certain qu'il faut le chasser; la façon dont on s'y prend pour cela dans les manufactures de bleu d'*émail*, paroît la meilleure à cause du contact immédiat du charbon, ou plutôt de la flamme qui y est employé. Il reste à savoir s'il est absolument nécessaire que la totalité de l'arsenic soit expulsée de la mine. Il y a tout lieu de soupçonner qu'il est au contraire utile qu'il en reste un peu. Linckius, dans sa dissertation sur le cobalt, rappor-

tée par M. Hellot, dans la traduction de Schlutter, *tom.* 1, *pag.* 250, §. 182, dit que la couleur bleue sera plus belle si l'on ajoute de la poudre arsénicale au mêlange pour faire *le smalt*. Il pourroit bien se faire que les cobalts que l'on a cru avoir perdu la couleur bleue pour avoir été trop calcinés, ne manquassent à donner cette couleur que pour avoir perdu tout leur arsénic; on voit que dans cette supposition il seroit facile de leur restituer cette faculté en leur en ajoutant de nouveau. D'ailleurs, lorsque, dans la composition du verre ordinaire, on n'ajoute qu'une très-petite quantité d'arsénic, le verre n'en est que plus beau & plus brillant. Cette manœuvre est pratiquée dans toutes les verreries.

Lorsque, par la calcination, on n'a pas assez chassé du bon cobalt, l'arsénic qu'il contenoit, la dissolution par l'esprit de nitre, n'en est pas moins rouge; après l'avoir laissée reposer pendant plusieurs jours, il se forme sur la surface de la liqueur de petits crystaux blancs, qui sont de l'arsénic, & qu'on peut enlever aisément, en passant dessous une lame de verre très-mince.

Comme le succès de cette opération dépend entierement de la bonté du cobalt, on ne sauroit apporter trop de précaution pour en avoir de la meilleure qualité, & l'on pourra s'en assurer par des expériences; pour cet effet, il faut essayer les différens cobalts en mettant un très-petit morceau de chaque espece, sans être calcinée, dans l'esprit de nitre, affoibli par deux tiers d'eau; & l'on peut travailler avec confiance sur le cobalt, dont l'échantillon donnera une couleur rouge à la dissolution.

Il ne faut pas s'attendre qu'aussitôt que l'on a mis le bon cobalt dans l'esprit de nitre étendu avec deux tiers d'eau, la dissolution qui commence par s'en faire, se trouve rouge dans les premiers momens; il faut au contraire la laisser agir pendant quelques jours, afin qu'elle prenne cette couleur, en la mettant par intervalles sur les cendres chaudes; ce n'est qu'après ce temps que la dissolution devient claire & d'un beau rouge; alors on la décante en prenant garde qu'il ne s'y mêle rien de ce qui reste au fond du vase; & on verse, sur ce résidu, de l'eau & un peu de nouvel esprit de nitre que l'on fait digérer pardessus, comme on a fait la premiere fois, pour tirer encore de la teinture rouge.

» On met toutes ces teintures rouges dans » une tasse de porcelaine de la Chine, & l'on » y joint alors, comme a fait M. Hellot, sur » 6 gros de teinture rouge 1 gros & demi de » sel marin, le plus blanc & le meilleur qu'on » puisse trouver; on agite le sel marin, avec » un tuyau ou une lame de verre, afin qu'il » se dissolve; on laisse reposer le tout pendant » quelque temps; on décante la liqueur claire, » & on jette ce qui a pu rester au fond. On » remet la liqueur dans la tasse de porcelaine » sur des cendres très-chaudes; & s'il se fait » après quelques heures d'évaporation un peu » de dépôt au fond, on a grand soin de décanter encore la dissolution pour jetter le » dépôt qui a pu s'y faire.

» Lorsque l'évaporation est avancée au point » que la dissolution commence à s'épaissir, » elle forme des cercles verds sur la tasse à » sa surface; si le cobalt est d'une médiocre » qualité, cette couleur verte se communique » à toute la dissolution à mesure qu'elle s'épaissit; c'est alors qu'il faut remuer le tout » avec une lame de crystal ou de verre, de » peur que la composition ne s'attache au fond » de la tasse; ce verd se change bientôt en » rouge, & le rouge en bleu.

» Si le cobalt est de la meilleure qualité, » tel que celui qui vient d'Espagne, la couleur verte ne paroît point d'abord, non plus » que la rouge; mais la dissolution en s'épaississant, passe tout d'un coup à la couleur » bleue, la plus forte. On continue de remuer » avec la plus grande attention, en détachant » tout ce qui tient au fond de la tasse, jusqu'à » ce que la composition se soit formée en un » sel grené d'un beau bleu. Alors les vapeurs » nitreuses sortant du sel en grande quantité, » il est à propos de s'en garantir en faisant » l'opération sous une cheminée. On continue » de tenir le sel sur le feu, & de le remuer » jusqu'à ce qu'il devienne presque sec (car » il ne faut pas qu'il soit totalement privé » d'humidité), c'est-à dire, il faut qu'il n'exhale presque plus de vapeurs nitreuses. Il » ne faut pas presser le feu, sur-tout vers la » fin de l'évaporation.

» Après que l'on a laissé le sel sur les cendres » chaudes pendant une ou deux heures, on » retire la tasse, & on l'expose à l'air libre; » le sel y prend un peu d'humidité & une petite teinte de rouge qui augmente tous les » jours, jusqu'à le faire devenir presque cramoisi; alors on remet la tasse sur les cendres » chaudes. Le sel reprend la couleur bleue » aussi-tôt que la chaleur s'y fait sentir. Si » l'on porte la tasse au nez, on s'apperçoit » qu'il s'exhale encore des vapeurs nitreuses; » on remue le sel avec la lame de verre; sans » cela, il se mettroit en grumeaux: on le » tient ainsi à une petite chaleur pendant une » heure; après quoi, on retire la tasse, & on » l'expose à l'air de nouveau pendant quelques » jours. L'humidité revient, & la couleur » rouge reparoît, mais plus lentement, & en » moindre quantité. On continue d'observer » la même manœuvre pendant un mois ou six » semaines, en exposant le sel alternativement » sur les cendres chaudes, & ensuite à l'air » froid; pendant ce temps on s'apperçoit que » l'exhalaison des vapeurs nitreuses se fait moins

» sentir à chaque fois qu'on expose le sel à la
» chaleur, & qu'à la fin on n'en sent presque
» plus du tout en portant la tasse sous le nez.
» On s'apperçoit aussi que l'humidité & la
» couleur cramoisie reviennent au sel plus len-
» tement à l'air froid.

» Par cette manœuvre réitérée, on vient à
» bout d'arrêter la couleur dans la base du sel
» marin, de façon qu'elle peut soutenir l'é-
» dulcoration sans qu'elle se mêle avec l'eau :
» ce qu'elle n'auroit pas manqué de faire si
» l'on avoit voulu tenter l'édulcoration aussi-
» tôt après les premieres dessications. Pour être
» assuré que ce sel est parvenu au point dé-
» siré, on peut essayer d'en mettre, au sortir
» du feu, un peu dans un petit gobelet de
» crystal; si l'on voit qu'après avoir versé
» doucement de l'eau dessus, de façon qu'elle
» ne surnage le sel que de trois ou quatre
» lignes, & l'avoir laissée pendant une demi-
» heure, le sel devient rouge, sans commu-
» niquer aucune couleur à l'eau, on est assuré
» que le sel est en état de donner la couleur
» bleue fixe. Si, au contraire, l'eau se charge
» de la couleur rouge, il faut continuer d'ex-
» poser encore alternativement le sel sur les
» cendres, & à l'air froid, pendant quelque
» temps.

» Lorsque par l'essai dont on vient de par-
» ler, on s'est assuré que le sel peut supporter
» l'édulcoration, sans que la couleur se mêle
» avec l'eau; il faut, peu de temps après que
» le sel est retiré de dessus les cendres chaudes,
» verser doucement de l'eau par-dessus, de
» façon qu'elle surnage au sel d'environ un
» pouce; au bout d'un quart d'heure, on dé-
» cante cette eau pour en remettre autant de
» nouvelle; on réitère cette manœuvre quatre
» ou cinq fois, & le sel qui étoit bleu de-
» vient rouge.

» Il arrive très-souvent qu'en faisant chauffer
» & sécher ce sel rouge, comme on vient de
» le dire, il ne reprend que très-peu l'humi-
» dité de l'air; alors il faut verser sur ce sel
» à peu près la même quantité d'eau qu'on y
» avoit mis d'abord, & remettre de nouvel
» esprit de nitre, peu à peu, jusqu'à ce qu'on
» voie que la dissolution se refait de nouveau;
» lorsque tout le sel est dissout, on décante
» l'eau qui a repris la couleur rouge; on jette
» ce qui s'est déposé au fond, & l'on recom-
» mence l'évaporation, & à mettre le sel en
» grains, comme on a fait ci-dessus, en ob-
» servant que ce sel qui devient bleu, ait
» encore passablement d'humidité lorsqu'on le
» retire du feu. Le sel devient rouge aussi-
» tôt qu'il est refroidi. Vingt-quatre heures
» après, on remet la tasse de porcelaine qui le
» contient, sur des cendres très-chaudes; alors
» le sel devient bleu à mesure qu'il sent la
» chaleur: on prend garde qu'il ne s'attache
» au fond de la tasse, en le remuant avec une
» lame de verre, à mesure qu'on le fait
» chauffer. On continue à remettre ce sel sur
» le feu à différentes reprises, comme on a
» fait la premiere fois, on le laisse ensuite
» quelque temps sans y toucher; on en prend
» ensuite un petit essai qu'on met dans un
» gobelet de verre: on verse un peu d'eau
» par-dessus, & lorsqu'on voit que cette eau
» ne prend point la couleur rouge, ce qui
» marque qu'elle n'est point enlevée au sel,
» on décante cette eau, & on en verse de
» nouvelle, seulement de l'épaisseur d'un ou
» deux pouces au-dessus du sel; on réitère
» cette opération trois ou quatre fois; on dé-
» cante ensuite toute l'eau, on fait sécher la
» couleur, qui est très-rouge, sur les cendres
» chaudes; on finit par la mettre sur un tesson
» de porcelaine qui ait le moins d'épaisseur
» possible; on fait une place au milieu des
» charbons ardens, de façon que ces charbons
» soient tout autour & plus élevés que le tes-
» son sur lequel la couleur est placée, sans
» cependant que le tesson puisse rougir; dans
» un instant, la couleur rouge se change en
» une belle couleur bleue, qui ne redevient
» plus rouge, à moins qu'on ne la garde long-
» temps; & alors on lui rend la couleur en
» l'exposant de nouveau dans les charbons ar-
» dens, comme on a déjà fait. Cette couleur
» employée sur l'*émail*, avec trois fois son
» poids du fondant général, fait un très-beau
» bleu, très-fondant & fort facile à employer.

» On ne peut pas dissimuler que ce bleu ne
» perde beaucoup de sa couleur lorsqu'on le
» broie sur l'agate avec le fondant & de l'eau,
» comme on a coutume de faire aux autres
» couleurs; mais il y a plusieurs façons de re-
» médier à cet inconvénient; on peut faire dis-
» soudre dans un peu d'eau, de l'indigo ou
» du bleu de Prusse, & en secouant un peu de
» cette eau bleue avec le bout du doigt sur
» la couleur mêlée avec le fondant, afin de les
» broyer ensemble, la couleur paroîtra, en
» l'employant, d'un bleu aussi fort & aussi
» approchant de celui qu'elle aura, après être
» parfondue, qu'on pourra le désirer; ces bleus
» qu'on ajoute à l'eau, se brûlant au feu, ne
» font aucun tort au fond de la couleur bleue
» du cobalt, parce qu'ils sont brûlés avant que
» le cobalt & le fondant soient en fusion.

» Il y a encore un autre moyen de donner
» un grand éclat à ces bleus: c'est de mettre
» avec le fondant & le cobalt, partie égale ou
» même jusqu'à deux fois autant que l'on a mis
» de cobalt, d'un très-beau bleu d'azur que l'on
» vend à Paris sous le nom de *bleu d'argent*,
» quoiqu'il n'en soit pas tiré, mais du cobalt
» dont il n'est qu'une préparation faite avec
» soin;

» soin ; cet azur se vend à Paris un écu le
» gros. Il faut seulement avoir attention d'a-
» jouter un poids égal de fondant au poids que
» l'on a mis vis-à-vis d'une partie de cobalt.
» Ce mélange présente à l'emploi une couleur
» bleue suffisante ; il fond très bien à tous les
» feux, & fait sur *l'émail* un bleu aussi bril-
» lant que le plus bel outremer.

» Si l'on s'apperçoit que le bleu de cobalt
» vienne à rougir en le gardant, c'est une
» preuve qu'il contient encore trop d'acide ni-
» treux ; dans ce cas on le remet dans l'eau,
» comme on a déjà fait ; on change l'eau deux
» ou trois fois ; & après l'avoir fait sécher,
» on l'expose de nouveau sur un tesson dans
» les charbons ardens ».

Remarques sur le bleu tiré du cobalt.

Il n'étoit pas difficile de tirer du cobalt la matière qui donne la couleur bleue dans la vitrification ; les bleus de smalt ou d'azur sont très-communs & très-faciles à faire ; mais il falloit ici non-seulement tirer du cobalt la matière qui donne le bleu, mais encore qu'elle eût cette couleur bleue, sans qu'elle fût entrée en vitrification, afin que le peintre ne pût pas s'y tromper & en sentît les effets. Il falloit en même temps que la couleur pût s'employer avec facilité, & qu'elle se mît aisément en fusion ; ces deux qualités ne se trouvoient point dans le bleu d'azur ; on ne pouvoit l'employer aisément, parce que ce n'est qu'une vitrification, & qu'on ne peut peindre avec du verre, quelque peine que l'on ait prise à le broyer. La quantité de fondant qu'on tentoit d'y ajouter, pouvoit le rendre plus fusible ; mais ce n'étoit toujours que du verre qu'on y mettoit de plus, qui d'ailleurs n'ayant point de couleur lui-même, diminuoit prodigieusement la couleur bleue de l'azur.

La couleur bleue que fournit le cobalt, qui est si belle & si fine quand une fois elle est entrée en vitrification, est très-volatile ; & il est facile de la perdre avant qu'elle y soit entrée. *Henckel, flora Saturn. traduc. Franç. p. 506*, dit que lorsqu'on vitrifie du cobalt, on a quelquefois du noir au lieu du bleu, & même que la couleur disparoît tout-à-fait si l'on calcine trop la mine. Il est donc nécessaire qu'il soit resté un peu d'arsenic dans la mine après qu'elle a été calcinée. Lorsque la mine est calcinée à ce point, on la mêle avec de l'alkali fixe & de la matière vitrifiable, pour, en mettant le tout en fonte, en tirer un verre bleu dont on fait l'azur ; il paroît que, dans cette opération, il faut que l'alkali fixe se soit mis en fusion avant que le feu ait été assez fort pour enlever la terre qui, jointe à l'arsenic qui reste, fournit la couleur bleue, il faut donc que cette terre ait une grande affinité avec l'alkali fixe, puisque le feu, nécessaire à la vitrification de toute la composition, ne l'enleve plus, & que l'alkali fixe qui lui sert de moyen d'union avec la matière vitrifiable, la porte dans cette matière en même temps qu'il la met en fusion.

En suivant ce raisonnement, il paroît qu'il faudroit employer l'alkali fixe pour avoir la couleur bleue du cobalt ; mais il est nécessaire que cette couleur soit séche pour pouvoir être employée ; & l'alkali fixe est non-seulement susceptible de l'humidité de l'air, mais si l'on tentoit de l'édulcorer, il s'en iroit tout entier dans l'édulcoration, & il n'en resteroit rien d'attaché au cobalt qui pût développer sa couleur bleue ; il falloit donc trouver moyen de joindre la couleur donnée par le cobalt à une base que l'eau ne pût point dissoudre, & emporter par les édulcorations ; le sel marin a paru d'autant plus propre à remplir ces conditions, que personne n'ignore que sa base est alkaline ; & d'ailleurs, qu'en se joignant aux autres acides, lorsqu'elle en trouve, elle forme des mixtes, qui par-là deviennent beaucoup plus fusibles. On va voir cependant qu'il est absolument nécessaire qu'après les différentes dissolutions, évaporations, &c. que l'on est obligé de faire pour parvenir à la couleur desirée, il reste encore un peu d'acide nitreux dans la couleur.

Si, après avoir dissout du cobalt par l'acide du nitre, avoir évaporé la dissolution à siccité, & l'avoir édulcorée, on met sur ce résidu de l'acide du sel marin, la dissolution qui se fera sera verte, parce que ce cobalt ne contient plus d'acide nitreux. En effet, si l'on ajoute tant soit peu d'acide du nitre sur l'esprit de sel, il se fait une eau régale qui rend la dissolution rouge ; & comme on a vu dans les manipulations précédentes, que pour avoir une couleur bleue dans le résidu, il falloit qu'il fût rouge quand, en dernier lieu, on l'expose au feu au milieu des charbons ardens ; il faut donc que dans ce temps-là il y reste encore un peu d'acide nitreux pour que le phlogistique des charbons puisse lui donner la couleur bleue.

C'est sur ce principe que l'on se fonde ; lorsque, par malheur, on a poussé l'évaporation de l'acide nitreux trop loin, on voit que la couleur du résidu ne devient pas bleue dans les charbons ardens ; on en est quitte alors pour mettre de nouveau de l'esprit de nitre & de l'eau sur ce résidu, jusqu'à ce qu'il soit entierement dissout, & il faut recommencer l'évaporation & les dessications de la matière, comme on a fait la premiere fois, en suivant ce qui est décrit dans les manipulations ; il faut même moins de temps & de dessications dans cette seconde opération que dans la première, pour amener le résidu au point où il doit être, c'est-à-dire, pour qu'il ne se dissolve pas dans l'eau dans laquelle on l'édul-

core, & qu'il prenne la couleur bleue dans les charbons ardens.

On a vu qu'il falloit employer des dessications de la couleur à differentes reprises & pendant longtemps, afin de chasser toujours à chaque dessication un peu de l'acide nitreux qui est en trop grande quantité, & pour que l'acide de l'air, qui est l'acide vitriolique, s'insinuât un peu dans la couleur à chaque fois, & la réduisît par ce moyen au point de n'être plus emportée par l'eau dont on se sert pour l'édulcorer.

On voit que c'est le phlogistique fourni par les charbons ardens, qui change la couleur rouge du résidu en bleu; mais le phlogistique des charbons n'est arrêté dans le cobalt qu'autant que le cobalt conserve sa chaleur; à mesure que le cobalt se réfroidit, cette couleur se dissipe au point qu'il redevient rouge, comme il étoit avant d'avoir été mis au feu; il faut donc, dans le résidu rouge du cobalt, une substance qui y fixe le phlogistique des charbons ardens, si l'on veut qu'il garde la couleur bleue; c'est ce qu'on obtient par l'acide vitriolique repandu dans l'air, lorsqu'on est venu à bout d'y en fixer une certaine quantité par les différentes dessications.

C'est par cette raison, que pour faire du smalt ou de l'azur, on préfere la potasse aux autres alkalis fixes, parce qu'elle contient un peu d'acide vitriolique.

Si l'on ne met qu'une petite quantité de sel marin dans la dissolution du cobalt qui donne du rouge, on aura par la dessication, un résidu rouge, à qui la chaleur ne donnera point la couleur bleue; mais si l'on ajoute une dissolution de sel marin, la couleur bleue paroîtra dans la dessication; ce qui prouve bien que cette couleur bleue est dûe à la juste combinaison de l'acide nitreux avec l'acide marin, couleur qui ne s'y trouve enfin fixée que par l'acide vitriolique que l'air a fourni.

Observation de l'Editeur. Malgré les détails où notre auteur vient d'entrer sur le bleu que l'on tire du cobalt, il reste encore bien des choses à desirer sur cet article; & nous savons que M. de Montamy se promettoit de faire une suite d'expériences pour constater la vraie nature du cobalt, qui fait aujourd'hui un sujet de dispute entre les chymistes; les uns le regardent comme un demi-métal, & se fondent sur le régule que l'on en obtient; d'autres regardent ce régule comme une combinaison particulière du fer avec l'arsénic. Quelques expériences faites par de très habiles chymistes, semblent confirmer également ces deux sentimens. M. Rouelle, dont les talens sont connus de toute l'Europe, persiste à regarder le cobalt comme un demi métal particulier, vû que ce célebre chymiste a tiré ce qu'on appelle le *régule du cobalt*, du smalt même, ou de cette matière vitrifiée & pulvérisée d'une couleur bleue qui nous vient de Saxe; d'un autre côté, M. Henckel nous apprend qu'en faisant réverbérer le tiers d'une drachme de limaille de fer pendant un quart d'heure, il lui fit prendre une couleur d'un violet foncé; & qu'ayant mêlé cette limaille réverbérée avec un quart de drachme de caillou blanc pulvérisé & de sel alkali le plus pur, & ayant placé ce mélange dans un creuset bien luté, exposé à un feu violent, il eut un verre de la couleur bleue d'un saphir.

En supposant cette experience vraie, comme on ne peut guere en douter, il paroît que la propriété de donner au verre une couleur bleue, appartient au fer, & feroit soupçonner la présence de ce métal dans ce qu'on appelle le *régule de cobalt*, qui n'est peut-être qu'une combinaison intime du fer avec l'arsénic au point de saturation; ce qui rend leur union très-forte, & capable de résister à l'action du feu jusqu'à un certain point.

Une autre expérience de Henckel semble confirmer cette idée: il dit qu'en mêlant une partie d'arsénic avec quatre parties de limaille d'acier, & en faisant réverbérer ce mêlange pendant trois jours & trois nuits, en commençant par un feu très-doux, on obtient une matiere propre à colorer le verre en bleu. Cette expérience de Henckel a été réitérée par M. de Montamy, qui plaça le creuset, contenant son mêlange, sous le four où l'on cuit la porcelaine de S. Cloud; mais le mêlange passa au travers du creuset qui avoit peut-être quelque défaut; cette expérience n'a point été réitérée depuis, comme il eût été à desirer.

S'il étoit permis de hazarder ici une conjecture que l'on a communiquée à M. de Montamy, mais qu'il n'a pu vérifier, on croiroit qu'en mêlant la limaille de fer avec l'arsénic, dont il faudroit tâtonner les doses, & en la traitant de la même manière que M. de Montamy a fait avec le sel marin, c'est-à-dire, en mettant une certaine quantité de fer très-divisé, comme il l'est par l'opération qui donne le fer ou safran de mars ou l'æthiops martial (voyez la seconde partie); ce fer ainsi divisé & mêlé par la trituration avec un quart de son poids d'arsenic, & renfermé dans un fragment de canon de fusil bien luté, & exposé quelque temps au feu des charbons, formeroit peut-être une combinaison intime avec lui, & donneroit une substance semblable à celle qu'on appelle *régule de cobalt*, & propre, comme elle, à faire de la couleur bleue.

Cette méthode auroit, en cas de réussite, de grands avantages, vu qu'elle épargneroit l'embarras de se procurer du bon cobalt, ce qui n'est pas fort aisé; d'ailleurs, elle mettroit à portée de faire du safre en tout pays, puisque le chymiste, dans son laboratoire, imiteroit ce que la nature

fait en Saxe ou en Espagne dans l'intérieur de la terre. On ose croire que cette conjecture mérite au moins d'être vérifiée à plusieurs reprises avant que d'être rejettée.

Les expériences que M. Cadet a faites sur le cobalt, prouvent que le régule de cobalt est l'arsenic combiné avec une substance métallique, puisque ce régule, poussé au feu pendant long-temps, finit par s'évaporer tout-à-fait, en répandant une odeur d'ail. *Voyez les Mémoires de l'Académie royale des Sciences, année* 1760, dans les Mémoires étrangers.

M. d'Arcet ayant mis du cobalt sur une piéce de porcelaine, pour essayer de lui donner une couleur bleue, fut très surpris de voir qu'une partie, après la cuisson, étoit devenue d'un brun foncé, ce qui annonce du fer, tandis que le reste étoit devenu bleu.

D'un autre côté, M. Margraff a prouvé que la couleur bleue qui se trouve dans le lapis lazuli, étoit uniquement dûe au fer, & non au cuivre, comme on l'avoit cru jusqu'ici. Peut-être que cette couleur bleue auroit plus de fixité, & ne disparoîtroit point dans le feu, si le fer qui la produit, étoit intimement combiné avec l'arsénic, comme on a lieu de le présumer dans le *Speiss* des Allemands, ou dans ce que l'on nomme le *régule de cobalt*. Toutes ces choses viennent à l'appui de nos conjectures, & doivent engager à examiner si réellement il ne seroit pas possible de faire du cobalt artificiel; ce qui procureroit beaucoup de facilité à tous ceux qui peignent, soit en émail, soit sur la porcelaine.

M. Lehmann, dans sa Minéralogie, dit que la matière colorante qui se trouve dans le cobalt, est quelque chose de purement accidentel; c'est pour cela qu'elle se sépare de la partie réguline, tant par la vitrification, que par d'autres opérations chymiques; & même si l'on fait fondre à plusieurs reprises le *speiss* produit par le cobalt avec du sel alkali & du sable, il perd à la fin toute sa propriété de colorer le verre en bleu. Le même auteur dit encore que l'on peut s'assurer de ce qui entre dans la composition de la matière réguline du cobalt qui donne le bleu, en faisant fondre ce régule à plusieurs reprises avec de la fritte du verre, & en le remettant de nouveau en régule; si l'on extrait ensuite la partie cuivreuse par l'alkali volatil, jusqu'à ce qu'on n'ait plus de bleu, & qu'ensuite on dissolve le résidu dans les acides, & qu'on précipite la dissolution, on ne tardera point à appercevoir le fer.

D'un autre côté, M. de Justi dit que si l'on fait calciner le cobalt noir qui donne peu d'arsénic, avec du cobalt gris ordinaire qui contient plus d'arsénic, la couleur bleue en devient plus belle. Le même auteur prétend que tout cobalt contient du fer, & même de l'argent, ainsi que du cuivre. Il ajoute que la manganese, qui contient du fer, jointe avec de l'arsénic, & calcinée ensuite, devient propre à donner une couleur bleue au verre.

M. de Montamy présumoit que l'arsénic en entrant dans le verre, y fixoit le phlogistique du cobalt; il s'appuyoit, dans cette conjecture, sur ce que le cobalt, calciné au point de ne plus contenir d'arsénic, ne donne plus alors de couleur bleue au verre. Pour vérifier ce fait, il se proposoit de rejoindre de l'arsénic avec le cobalt calciné au point de n'en plus contenir, & de voir si, par là, il reprendroit la propriété de colorer le verre en bleu. Il se proposoit aussi de joindre de l'arsénic & du sel marin à de l'*émail* des quatre feux, pour voir s'il deviendroit plus bleu. Mais la mort est venue interrompre le cours de ses expériences.

La Couleur jaune. » Celle que l'on peut employer sur l'*émail*, se fait à l'aide de l'étain » fulminé sur le plomb. Voici comment on peut » faire cette opération. On met à fondre dans » une capsule, à grand feu, trois parties de » plomb; & lorsqu'il est fondu, on y joint une » partie d'étain qui se réduit à la surface du » plomb en une poudre jaune, que l'on peut » retirer à mesure qu'elle se forme. On pourra » faire réverbérer cette poudre jaune, & ensuite » on mêlera & triturera cette chaux d'étain avec » du sel marin bien pur; on l'exposera au feu » sous une moufle, comme on a fait pour les » safrans de mars; & après l'avoir traitée de la » même manière que ces safrans, on pourra la » joindre avec le fondant général, & s'en servir » pour peindre sur l'*émail* ».

Autre manière. » On prend un creuset que » l'on met au milieu des charbons; & lorsqu'il » est chaud, on y jette deux parties de nitre; » quand ce sel est bien fondu, on y joint quatre » parties d'étain; on pousse le feu, & il reste » une chaux jaunâtre, que l'on peut faire réverbérer, & ensuite laver dans un grand » nombre d'eaux pour l'édulcorer; après quoi » on pourra l'appliquer sur l'*émail* après l'avoir » mêlée avec le fondant général ».

Autre. » L'étain s'enflamme avec le soufre, » comme fait le plomb : on doit faire cette opération dans un creuset bien couvert. Par ce » moyen l'étain se convertit en une chaux qui, » calcinée fortement, prend une couleur brune » semblable à celle de la terre d'ombre, qui peu » à peu devient jaunâtre. On peut édulcorer » cette chaux, & la traiter de la manière accoutumée pour peindre sur l'*émail*, en lui joignant le fondant ».

Ce qu'on vient de lire sur la *couleur jaune*, est beaucoup moins détaillé que ce qui concerne

les autres couleurs, parce que la mort a prévenu M. de Montamy lorsqu'il en étoit à cette partie de son traité. Son éditeur a été obligé de recourir, pour ce qui manquoit au manuscrit, à des notes trouvées dans les papiers de l'auteur. D'ailleurs il soupçonne que M. de Montamy faisoit encore usage du jaune de Naples, & il regarde comme vraisemblable que cette substance, traitée comme les safrans de mars, & mêlée avec le fondant, doit donner du jaune sur l'*émail*. *Voyez* les procédés de M. de Montamy sur les safrans de mars, à l'article où il a traité des *Rouges & autres couleurs tirées du fer*. Nous allons joindre ici ses *Remarques sur le jaune de Naples*, imprimées avec différens mémoires à la suite de son Traité sur les *couleurs en émail*.

Tout le monde convient que le *jaune de Naples* est une espèce de pierre jaune qu'on tire de la terre aux environs de Naples. Cette pierre, dont il y a des espèces d'un jaune plus ou moins foncé, est très-poreuse, & ne paroît composée que de grains de sable jaune, médiocrement liés les uns aux autres, puisqu'on les écrase aisément avec le pilon. Cette matière ne change pas de couleur au feu, & n'est susceptible d'être dissoute dans aucun des acides. Le pays d'où elle vient fait soupçonner qu'elle doit être la production d'un volcan. Le P. Maria, dans la description qu'il a donnée des matières produites par le Vésuve, chap. 5, parle d'une matière que l'on tire de l'intérieur du Vésuve, qu'il appelle *solfo frustato*, (soufre usé ou épuisé) qui a beaucoup de rapport avec le *jaune de Naples*. Suivant le même auteur, toutes les pierres forties des volcans sont spongieuses, & la lave même perd de son poids par le temps. On peut d'autant mieux croire que le *jaune de Naples* est une production de cette nature, que les sels que l'on trouve sur les laves prennent la couleur jaune au feu. Les volcans étant très-abondans en fer, on peut regarder le *jaune de Naples* comme un safran de mars, travaillé d'abord par un volcan, & perfectionné dans sa couleur jaune par le séjour qu'il a fait dans la terre; ou comme des matières ferrugineuses à demi vitrifiées par la chaleur du volcan, & dont la vitrification imparfaite s'est ensuite décomposée par le séjour que ces matières ont fait dans la terre.

Ces pierres ne contiennent aucun soufre, puisqu'elles n'en donnent aucune odeur lorsqu'on les expose au feu; la quantité de petits trous dont elles sont remplies, & la facilité avec laquelle on les pulvérise, sont des marques certaines de la perte qu'elles ont faites des matières qui les rendoient plus compactes, ou qui leur donnoient de la liaison. Il est certain que la pierre friable dans laquelle le *jaune de Naples* se trouve, semble annoncer une décomposition.

M. Pott prétend que le *jaune de Naples* contient quelques portions de chaux d'étain. Cependant on ne peut en retirer la moindre partie de ce métal. Cette substance a la propriété de blanchir le verre beaucoup mieux que la manganese, & de lui ôter parfaitement sa *verdeur*: il faut, pour cela, mêler une partie de *jaune de Naples* sur cent parties de fritte.

Au premier coup d'œil on seroit tenté de croire que cette expérience prouve que le *jaune de Naples* ne contient point de fer. Cependant, si l'on reduit cette substance en poudre, en versant dessus un peu d'esprit de vitriol, & en mettant le tout à digérer sur des cendres chaudes; si l'on filtre la dissolution après l'avoir étendue d'eau, en y versant, goutte à goutte, un peu d'alkali sulfuré, on voit se précipiter un très-beau bleu de Prusse, qui est un signe indubitable de la présence du fer.

L'ochre d'Italie, qui est d'un très-beau jaune, devient d'un très-beau rouge par la calcination. Quand cette substance a cette couleur, si on la triture avec le double de son poids de sel marin, & qu'on expose le mélange, qui est rouge, à un grand feu, dans une capsule, le fer se revivifie sous la forme de petits globules, & la terre reste d'un jaune pâle.

De la couleur verte. Défauts de celles qu'on tire du cuivre. Il n'est pas difficile de tirer la couleur verte du cuivre; ce métal est attaqué par tous les dissolvans quelconques, soit acides, soit alkalis; les huiles & les graisses mêmes le dissolvent à cause de l'acide qu'elles contiennent; toutes ces dissolutions sont vertes, excepté celles qui ont été faites par les alkalis volatils qui sont d'un très-beau bleu, mais qui deviennent vertes lorsqu'on les a fait évaporer, c'est-à-dire, aussi-tôt que le feu en a chassé l'alkali volatil; mais la facilité qu'on a de dissoudre le cuivre, est aussi cause de la difficulté que l'on rencontre non-seulement à le précipiter, mais encore de la difficulté bien plus grande que l'on a pour edulcorer le précipité quand on est une fois parvenu à le faire.

On sait que le précipité participe toujours un peu des sels qui ont constitué le dissolvant; ces sels se dissolvent de nouveau dans l'eau que l'on emploie pour l'édulcoration, & remettent le précipité en dissolution dans cette eau.

Avant de chercher à édulcorer le précipité, on a la précaution de l'exposer au feu sous une mouffle; pour peu qu'on l'y laisse, le feu brûle le cuivre, & le précipité devient noir comme l'*æs ustum*: il est vrai que, dans cet état, il souffre l'édulcoration sans se mêler avec l'eau; mais le verd qu'il donne sur l'email, tire sur le noir; & quand même il donneroit un beau verd, il ne rempliroit pas notre objet, qui consiste à n'employer que les matières qui ont une

couleur approchante de celle que la fonte leur donnera sur l'émail.

On a vu que l'on ne pouvoit employer dans la peinture sur l'émail, que les substances qui étoient absolument délivrées des sels; ces sels étant des dissolvans, on ne peut en dégager le cuivre que de deux façons, ou en faisant reverbérer la matière, afin que les dissolvans en soient enlevés par la force du feu; & dans ce cas la matière de verte devient noire; ou par les edulcorations, & dans ce cas, l'eau n'enlevant les sels qu'en les dissolvant, cette eau chargée de sels, remet le cuivre en dissolution. D'un autre côté, le cuivre ne donne une couleur verte qu'autant qu'il est en dissolution; & il ne la donne au verre que par cette même raison. Dans la précipitation que l'on fait du cuivre dissout par l'esprit de nitre, en mettant un morceau de fer dans la dissolution, le cuivre précipité de cette dissolution, qui est verte, n'a plus cette couleur, & reprend sa couleur métallique qui est rouge; parce que l'esprit de nitre lâche le cuivre pour attaquer le fer avec lequel il a plus d'affinité; & alors le cuivre dégagé de son dissolvant, reprend sa couleur naturelle.

Les crystaux de verdet étant de toutes les opérations que l'on peut faire sur le cuivre, celle qui contient la plus grande quantité du métal en couleur verte sous une forme seche, paroîtroient être ce que l'on peut employer de mieux.

Le cuivre se dissout dans tous les dissolvans minéraux ou végétaux, par conséquent dans tous les sels acides, alkalis ou neutres, de même que par la voie seche dans les verres. Il prend toujours une couleur verte ou bleue dans toutes ces dissolutions; c'est-à-dire, verte si la dissolution est par des acides: bleue, si elle a été faite par des alkalis volatils; & verd bleuâtre, si c'est par des sels neutres; il ne perd que peu ou point de son phlogistique par la dissolution, different en cela de plusieurs autres métaux qui le perdent tout entier; cela est cause que les précipités que l'on en fait, non-seulement sont solubles dans les acides, mais même dans l'eau commune. Lorsqu'on expose ces précipités au feu jusqu'à un certain point, ils deviennent noirs, & alors on les édulcore très-bien avec de l'eau, sans qu'ils s'y mêlent; mais ils restent noirs.

Ainsi il arrive deux choses lorsqu'on édulcore le precipité verd du cuivre; ou les sels qui rendoient le cuivre verd, se remettent en dissolution dans l'eau, & y remettent aussi le cuivre (ce que l'on apperçoit par l'eau qui devient verte); ou si le cuivre ne se remet pas en dissolution dans l'eau de l'édulcoration, il cesse de rester vert à mesure que l'eau en ôte les sels, & redevient rouge, ce qui est sa couleur naturelle.

C'est ici que M. de Montamy en est resté sur cette couleur verte; ce qu'il en dit, suffit pour montrer les inconvéniens qu'il y a d'employer le cuivre dans la peinture en émail; ainsi pour travailler avec plus de sûreté, il faut faire la couleur verte en mêlant les jaunes & les bleus en différentes proportions: on pourra encore les éclaircir en y joignant du blanc, ou les rendre plus foncés en y joignant des bruns, suivant les différentes nuances que l'on voudra se procurer.

En général, comme les différentes couleurs, dont l'auteur donne la préparation dans le cours de cet ouvrage, ont l'avantage de pouvoir se mêler sans inconvénient, c'est aux peintres à chercher les différens mélanges & les diverses doses qui peuvent convenir aux différens objets qu'ils voudront représenter; le blanc servira toujours à les rendre plus claires; le brun à les rendre plus obscures. Quelques safrans de mars d'un beau rouge vif ou d'écarlate, mêlés avec du bleu, donneront du cramoisi; les mêmes safrans de mars, mêlés avec du blanc, donneront des couleurs de chair. Les safrans de mars les plus jaunes, mêlés avec le blanc, pourront donner des jaunes clairs; en un mot, le peintre en email, à volonté, pourra se former une palette avec autant de facilité que le peintre en huile.

N°. Toutes les couleurs qui sont propres à être employées sur l'émail, peuvent aussi être employées sur la porcelaine; il ne s'agit que de proportionner la quantité du fondant à la solidité de la pâte dont est composée la porcelaine sur laquelle on voudra peindre. (*Article extrait du traité de M.* DE MONTAMY *sur les couleurs dans la peinture en émail*).

Comme dans le traité que l'on vient de lire, les procédés pour se procurer des couleurs jaunes ne sont pas aussi approfondis que le reste, parce que la mort a arrêté l'auteur lorsqu'il en étoit à cette partie de son travail, nous croyons devoir joindre ici une note trouvée dans ses papiers, & extraite des *Mémoires de l'Académie de Berlin*, *année 1746*. M. de Montamy avoit copié cette note de sa main, & l'on a lieu de croire qu'il comptoit en faire usage.

Manière de faire une couleur d'un jaune citron avec l'argent.

On fait dissoudre une demi-once d'argent le plus pur & le plus dégagé de cuivre qu'il est possible, dans une quantité suffisante d'esprit de nitre très-pur, jusqu'au point de la saturation. On dissout dans quatre parties d'eau distillée, une once de sel d'urine, qui fait la base du phosphore: on fait tomber goutte à goutte la dissolution dans l'esprit de nitre qui a dissout l'argent étendu avec quatre parties d'eau; on

continue de laisser tomber la dissolution de sel d'urine, jusqu'à ce qu'il ne se précipite plus rien : par ce moyen, on obtient un précipité de la plus belle couleur de citron.

Cette couleur, dont la découverte est dûe au célèbre chymiste Marggraf, pourroit, selon toute apparence, dit l'éditeur des mémoires de M. de Montamy, être employée avec succès sur l'émail & la porcelaine, en l'édulcorant soigneusement, & en la faisant calciner avant de l'appliquer.

Voici le moyen d'obtenir le sel d'urine dont on vient de parler. Il faut amasser une grande quantité d'urine de personnes saines, & préferer celle des personnes qui boivent de la bière ; on l'exposera à une chaleur modérée pour la faire entrer en putréfaction : après quoi, on la fera bouillir lentement dans des vases de terre vernissée, jusqu'à ce que l'urine prenne la consistance d'un sirop que l'on mettra au frais pour crystalliser. Au bout d'un mois, ou même plutôt en hiver, on aura des crystaux que l'on dissoudra dans de l'eau chaude bien pure que l'on filtrera toute chaude ; par ce moyen, on aura de nouveaux crystaux. On réitérera cette dépuration jusqu'à ce que les crystaux soient parfaitement blancs & dégagés d'odeur. Cent vingt pintes d'urine donnent trois ou quatre onces de ce sel, qui est celui qui se crystalise le premier.

Dorure *sur l'émail & sur la porcelaine.* On prendra un gros d'or pur, battu bien mince, ou bien d'or en feuilles. On mettra cet or dans un creuset que l'on placera dans le feu pour le faire bien rougir, sans pourtant que l'or entre en fusion. On mettra pareillement dans un autre creuset une once de mercure très-pur ou revivifié de cinnabre, mais on ne fera que le chauffer. Quand l'or sera bien rouge, on versera par-dessus le mercure chauffé ; on remuera bien le mélange avec une baguette de fer, & lorsqu'il commencera à s'élever en fumée, on jettera promptement ce mélange dans un vaisseau de terre vernissé & rempli d'eau. Lorsque le mélange se sera épaissi, on décantera l'eau, & on passera le mélange au travers d'un chamois pour en séparer le mercure. La matière qui restera dans le chamois sera mise dans un vase vernissé & plat, ou bien dans une soucoupe de porcelaine que l'on placera sur un feu doux, cependant assez fort pour évaporer le mercure. Par ce moyen, l'or réduit en une poudre très-fine restera sur la soucoupe.

Quand on voudra dorer une pièce d'émail ou de porcelaine, on mêlera de cet or en poudre avec un peu de borax bien pur, & d'eau gommée ; &, à l'aide d'un pinceau, on tracera les lignes & les figures que l'on voudra. Lorsque le tout sera séché, on passera la pièce au feu, qui n'aura qu'autant de force qu'il en faut pour fondre légèrement la surface de la peinture en émail, ou de la couverte de la porcelaine, & pour lors, on éteindra le feu. En sortant du fourneau, l'or sera noirâtre ; mais, pour lui rendre son éclat, on n'aura qu'à frotter les endroits dorés avec un peu de potée ou d'emeril. (*Article extrait des mémoires de M.* de Montamy).

EMBOUTIR, Voyez Amboutir.

EMERIL (subst. masc.) Mine de fer dure, réfractaire & vorace ; méprisable par le peu de métal qu'elle contient, estimable par les services qu'elle rend aux arts. Elle est utile aux lapidaires ; elle sert à dégrossir & à polir les ouvrages de verrerie ; enfin les graveurs en pierres fines en font usage dans leurs ébauches & dans les grandes masses. Mais on ne peut approuver ceux qui, par économie, la font suppléer à la poudre de diamant, même dans les travaux qui exigent de la délicatesse : elle a le défaut de faire beaucoup de boue, & d'empêcher l'artiste de bien voir son ouvrage.

EMPREINTE (subst. fém.). Tirer une *empreinte*, c'est imprimer une chose sur une autre, & donner à cette seconde chose la figure de la première. L'*empreinte* est donc l'impression de la chose & une représentation si parfaite, qu'abstraction faite de la matière, elle est aussi précieuse que la chose elle-même,

On tire des *empreintes* de médailles, de monnoies, de cachets, de pierres gravées, c'est-à-dire, on en prend artistement une représentation rigoureusement semblable à l'original, par le moyen d'un corps mou. Cependant, comme d'un côté on n'y sauroit parvenir sans en savoir la manœuvre, & que, de l'autre, il est aussi utile que satisfaisant, pour un vrai curieux, d'avoir en sa possession le plus grand nombre qu'il est possible d'*empreintes* tirées sur les plus belles pierres gravées & les autres ouvrages de l'art, on sera bien aise de savoir la manière de les faire. Je vais l'apprendre d'après M Mariette.

Cette pratique n'a rien de difficile pour les gravures en creux ; toute personne, pour peu qu'elle ait d'adresse, en est capable. Les matières qu'on employe ordinairement pour cette opération, sont la cire d'Espagne, le soufre, & le plâtre.

La première a cet avantage, que les *empreintes* se font sur le champ sans beaucoup de préparation, & que la matière encore liquide s'insinuant exactement dans toutes les cavités de la gravure, le relief qui sort est presque toujours très-complet & très-net ; il

s'agit seulement d'avoir de la meilleure cire de graveur.

Au lieu d'appliquer la cire sur une carte à jouer, ou sur du carton, il faut au contraire faire usage de papier bien uni. Pour faire cette opération avec soin & avec propreté, un aura une assiette d'argent qu'on mettra sur un rechaud rempli de feu (1), & lorsqu'elle sera suffisamment échauffée, on posera dans le fond un morceau de papier bien sec, sur lequel on répandra la cire qu'on aura fait fondre en l'exposant au feu, & non en la présentant à la flamme d'une bougie. On évite par ce moyen que la fumée ne s'attache, comme il est ordinaire, au bâton de cire, & n'en altère la couleur. On tiendra pendant quelque temps la cire en fusion, on la remuera, & quand on verra qu'elle est bien unie & bien liée, on y imprimera le cachet. Il est comme indubitable qu'il en sortira une bonne *empreinte*.

Mais comme toutes ces précautions n'empêchent point la cire d'être une matière cassante, qui se fond très-aisément, M. Mariette seroit d'avis qu'on renonçât aux *empreintes* de cette espèce, à moins que la nécessité n'y obligeât; comme s'il n'y avoit aucune espérance de retrouver l'occasion de tirer autrement l'*empreinte* d'une belle pierre gravée qui se présente, & qu'il fallût absolument la faire sur le champ.

On trouve encore un autre défaut aux *empreintes* en cire d'Espagne : elles ont un luisant qui ne permet pas de jouir de la gravure & ôte le repos qui doit y regner. C'est pourquoi les connoisseurs préferent les *empreintes* qui se font avec le plâtre. La difficulté est de trouver du plâtre assez fin; & peut-être vaudroit-il mieux prendre des morceaux de talc, les faire calciner soi-même dans un feu ardent, &, quand ils seroient refroidis, les broyer dans un mortier, en poudre la plus fine qu'il seroit possible. Ensuite on passera plusieurs fois cette poudre au tamis, & on l'employera comme on fait le plâtre, en la coulant un peu claire sur la surface de la pierre gravée qu'on a eu la précaution d'entourer d'une carte ou d'une petite lame de plomb, pour contenir le plâtre, & empêcher qu'il ne se répande au-dehors.

Mais les *empreintes* qui se font en soufre méritent encore la préférence, parce qu'il est plus aisé d'y réussir, & que la diversité des couleurs qu'on peut leur donner en rend l'aspect plus agréable. Voici comme il faut y procéder.

On fera fondre dans une cuiller de fer, sur un feu modéré, autant de soufre qu'on aura dessein d'en employer, & lorsque ce soufre sera liquéfié, on le jettera dans la couleur dont on voudra le colorier. Sur une once de soufre, on ne peut mettre moins d'une demi-once de couleur, autrement les soufres seroient trop pâles. Le cinnabre ou le vermillon, la terre verte, l'ochre jaune, le massicot, ainsi que le noir de fumée, sont, de toutes les couleurs, celles qui s'incorporent le mieux avec le soufre : mais si la jonction de ce dernier minéral se faisoit moins difficilement avec la mine de plomb réduite en une poudre très-fine, ce seroit une des teintes les plus flatteuses à la vue. Celle que donne le vermillon est aussi très-bonne; & quand on veut qu'il ait plus de brillant, on frotte à sec avec un pinceau & un peu de carmin la surface de l'*empreinte*.

La couleur jettée dans le soufre, on aura attention de tenir la cuiller dans une agitation continuelle, tant afin que le soufre ne s'attache pas à la cuiller & ne se brûle point, que pour faciliter l'incorporation de la couleur. Pendant ce temps-là, il se forme sur la surface du soufre une espèce de crasse ou d'écume, qu'il faut en séparer & enlever avec une spatule ou le tranchant d'un couteau. Au bout d'un demi-quart d'heure, la cuiller étant toujours restée sur le feu, pour empêcher le soufre de figer, on verse le soufre par inclinaison ou sur une feuille de fer-blanc bien planée, ou sur une feuille de papier huilé, & on l'y laisse refroidir. Le soufre en sort ayant la forme d'un gâteau. Cette première préparation est pour le colorier & le purifier de ses ordures les plus grossieres.

Veut-on faire des *empreintes*? On coupe un morceau de ce gâteau de soufre; on le fait fondre une seconde fois dans la cuiller de fer, toujours sur un feu modéré : on remue la cuiller, pour empêcher le soufre de brûler; on en enlève encore la crasse, en cas qu'il en paroisse, & l'on en verse doucement sur la pierre gravée qu'on a préparée pour recevoir ce soufre liquefié. On l'a enveloppée, ou plutôt on l'a environnée d'un morceau de carte fine, ou d'un papier fort, qui est assujetti avec un fil de laiton, & replié sous la pierre, de façon qu'il prend la forme d'un petit godet, & ne peut permettre au soufre de s'échapper par aucune ouverture. Au lieu de carte ou de papier, on peut entourer la pierre d'une petite lame de plomb mince, qui l'embrasse exactement. Ces différens moyens réussissent également; on choisira celui qui paroîtra le plus commode.

A peine le soufre aura-t-il été versé dans cette espèce de petit moule, qu'il commencera à figer. Mais, sans lui en donner le temps, aussi-tôt qu'on jugera qu'il se sera déjà formé

(1) Une plaque de cuivre rendroit le même service qu'une assiette d'argent.

sur la surface de la pierre une légère couche de soufre figé, qui s'y sera étendu comme une peau, & la couvrira tout-entière, on survuidera promptement dans la cuiller la partie de soufre qui sera encore liquide, pour la reverser tout de suite, & en remplir le moule. On continuera ces transvasions, jusqu'à ce qu'il y ait une assez forte épaisseur de soufre figé, pour donner du corps à l'empreinte. C'est de cette manière qu'on évitera les soufflures.

Quelque temps après, le soufre étant figé, on l'ôtera de dessus la pierre gravée qui s'en détachera aisément & sans le moindre effort; & il ne faut pas douter, si l'on a usé de toutes les précautions qu'on vient d'indiquer, que l'*empreinte* ne soit exacte & parfaite : mais pour peu qu'elle manque en quelqu'endroit, on ne doit pas balancer d'en recommencer une seconde. Le même soufre servira, & l'opération n'est ni assez coûteuse, ni assez fatigante pour qu'on doive craindre de la répéter.

Telles sont les différentes pratiques qu'il faut observer, toutes les fois qu'on fera des *empreintes* avec des pierres gravées en creux; & rien, comme l'on voit, n'est plus simple. Il n'en est pas de même des gravures en relief, dont on voudra pareillement avoir des *empreintes.* Celles-ci exigent une double opération; car la première *empreinte* qu'on en fera, ne donnera qu'un creux, & il s'agit d'avoir un relief semblable à l'original.

Il faut donc commencer par mouler le relief, & par en tirer un creux qui servira à faire l'*empreinte* de relief, & c'est ce qui est presque toujours accompagné de grandes difficultés, & qui devient même impraticable dans certains cas. Si le relief est plat ou en très-basse taille, le moule se fera aisément avec du plâtre fin; mais pour peu que les objets ayent de saillie, & qu'il y ait des parties éminentes, travaillées & fouillées en-dessous, ce qui ne peut guère manquer de se rencontrer dans un relief, le plâtre dont on se sert pour faire le moule, se loge dans les cavités; & quand on vient à vouloir le séparer de la pierre gravée, non-seulement il en reste dans ces petits creux où il s'étoit insinué, mais ces arrachemens en entraînent souvent d'autres plus considérables encore. Le moule demeure imparfait & ne peut servir.

Après avoir fait plusieurs tentatives, on n'a rien trouvé de mieux, pour faire ces moules, que la mie de pain & la colle forte. Voici la manière de procéder.

Il faut avoir de la mie de pain très-tendre, d'un pain qui soit peu cuit, & qu'on appelle *cuit gras.* On la prend entre ses doigts; on la manie & remanie à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'elle commence à devenir pâteuse : on y mêle alors tant soit peu de vermillon ou de carmin; on la repaîtrit encore; & quand on est parvenu à la rendre bien molle & bien souple, on y imprime le relief, qu'on retire sur le champ, & le moule se trouve fait & assez bien formé : car cette pâte a une espèce de ressort naturel, qui fait qu'elle se prête sans se déchirer; & comme elle embrasse assez exactement un relief dans toutes ses parties, elle s'en sépare aussi sans former aucune résistance.

Si en se détachant de la gravure, quelques portions de la pâte qui étoient entrées dans les cavités ont été obligées de céder à des parties saillantes qu'elles ont rencontrées dans leur chemin, & de s'écarter, elles ont bientôt, par leur ressort, repris leur véritable place. En peu de temps, cette pâte se durcit, & acquiert assez de consistance pour devenir un moule capable de recevoir le plâtre ou le soufre liquide qu'on y veut couler. Mais elle a un défaut essentiel : quelque bien paîtrie qu'elle soit, elle ne s'insinue jamais assez parfaitement dans tous les petits traits de la gravure, & demeure toujours grasse & pâteuse : ainsi les reliefs que fournissent ces sortes de moules n'ont aucune finesse, & sont privés de tous ces détails qui donnent l'ame & l'esprit à un ouvrage.

C'est ce qui a fait imaginer à un curieux, homme adroit, d'employer plutôt la colle-forte. Il est un instant où, sortant d'être mise en fusion, elle a la même souplesse & le même ressort que la mie de pain réduite en pâte; &, rendue à son premier état, elle a la même dureté que celle-ci étant séchée. Ce curieux, ayant fait fondre de la colle-forte dont se servent les menuisiers, la verse encore toute chaude sur le relief qu'il veut mouler, en usant des mêmes précautions qu'on prend pour les *empreintes* de soufre; & quand la colle est entièrement prise, mais encore molle, il retire légèrement sa gravure, qui reste imprimée dans la masse de la colle. Celle-ci se durcit promptement, & produit un moule aussi net & aussi exact qu'il est possible; on y peut couler du plâtre ou du soufre, & l'on en tire un relief assez juste.

Mais si le trop de saillie d'une gravure a rendu l'opération du moule difficile, les *empreintes* qu'on doit faire dans le même moule rencontreront encore plus d'obstacles, & il ne faut pas même espérer qu'elles réussissent jamais. Quelque moyen qu'on employe, il y aura toujours quelque partie du relief qui, ne pouvant se dépouiller, restera dans le creux du moule. Il faut renoncer à faire des *empreintes* de ces sortes de gravures trop saillantes & trop évidées.

Les *empreintes* faites, on en abat les balèvres, on les rogne, on les lime, on leur donne une forme régulière. Pour dernière façon,

fon, on les environne de petits morceaux de carton doré sur la tranche, où elles se trouvent renfermées comme dans une bordure; & qui, outre cette propreté qu'ils y mettent, leur servent encore de rempart contre le choc, & les rendent plus durables. Si l'on a beaucoup de ces *empreintes*, on leur donne un ordre; & pour les pouvoir considérer plus commodément, on les colle sur des cartons ou des planches, qui, comme autant de layettes, se rangent dans une petite armoire, ainsi qu'on l'observe par rapport aux médailles.

Il y a encore une autre façon de faire des *empreintes* des pierres gravées; mais elle ne peut être de longue durée, & ne sert que pour le moment à faire connoître le mérite d'une gravure en creux: ce sont les *empreintes* qui se font avec la cire molle. On ne voit guère de curieux qui ne veuille avoir à la main de quoi faire de ces *empreintes*, & qui ne porte pour cela de la cire sur lui. Ils en font remplir de petites boëtes qui se ferment à vis, & auxquelles on donne assez volontiers la figure d'un petit œuf. La composition de cette cire est particuliere, & je ne doute point qu'on ne me sache gré d'en donner ici la recette, telle qu'une personne de l'art l'a communiquée à M. Mariette.

Sur une once de cire-vierge qu'on a fait fondre doucement dans un vaisseau de terre vernissée, sans la trop échauffer, & dans laquelle on a mis un gros de sucre-candi, broyé très-fin, pour en accélérer la fusion, on jette, (la cire étant tout-à-fait liquide,) une demi once de noir de fumée qu'on aura fait recuire pour achever de le dégraisser, & une goutte de thérébentine: on remue le tout, se servant d'une spatule, jusqu'à ce que toutes les drogues soient parfaitement incorporées; & après l'avoir tenu un peu sur le feu, on le laisse refroidir & on en fait un pain.

A l'égard de ce qui est des pâtes ou *empreintes* de verre, qui imitent parfaitement les pierres fines, & qui moulées dessus en sont des copies fideles, *voyez* l'article PATE.

Voilà les manœuvres connues de tirer des *empreintes* de toutes sortes de pierres gravées en creux & en relief; & de produire & multiplier les plus beaux ouvrages de ce genre, même les chefs-d'œuvre d'un Pyrgotele, d'un Cronius, d'un Apollonide, d'un Dioscoride, d'un Solon, d'un Hyllus. Eh! quel plaisir, que de pouvoir se procurer des richesses sans embarras, sans frais & sans remords! Les *empreintes* fournissent à un particulier l'agrément de jouir, par des images parfaites, de ces morceaux rares gravés sur des pierres précieuses, qu'il n'appartient qu'aux rois & aux gens riches de posséder dans leurs cabinets.

Si les pierres gravées représentent les actions des hommes illustres de la Grece & de Rome; si elles peuvent servir à éclaircir plusieurs faits importans de la mythologie, de l'histoire & des coutumes anciennes; si elles ornent l'esprit de grandes & magnifiques idées; en un mot si elles sont la source d'une infinité de connoissances, comme on n'en sauroit douter, les représentations fidelles de ces pierres, ne procureront-elles pas les mêmes avantages? Qu'importe pour l'utilité le prix de la matiere, l'émeraude, & le rubis, le souffre ou la cire d'Espagne? Qu'importe alors que ce soit la pierre gravée elle-même, ou sa parfaite ressemblance? Qu'importe enfin la valeur de l'original? Ce n'est presque qu'une valeur idéale & fictive, comme de tant d'autres choses de la vie. (M. DE JAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

ENCAUSTIQUE. *Peinture à l'encaustique.* Tel est le nom que le comte de Caylus a donné à cette maniére de peindre dont il est l'inventeur, & ce nom a été conservé. Il auroit été plus régulier, & plus conforme à l'étymologie du mot, de dire *Peinture encaustique*, ce qui signifie peinture brulée intérieurement.

Le premier embarras du comte de Caylus en voulant faire revivre l'*encaustique* des anciens, étoit de pouvoir rendre la cire qui devoit servir de base aux couleurs, capable d'être maniée au pinceau: car il étoit persuadé que c'étoit au pinceau qu'avoient peint à l'*encaustique* les artistes de l'antiquité. Il cite Pline: mais il ne s'est pas apperçu que cet écrivain n'a fait mention du pinceau pour la peinture *encaustique*, que lorsqu'il parle de la peinture des vaisseaux, & qu'il semble l'exclure de celle des tableaux.

Nous allons transcrire ici ce que nous avons dit à ce sujet dans un mémoire lu dans nos séances particulières de l'Académie des Belles-Lettres.

» Le comte de Caylus, célébre par son amour » pour les arts, & par son zéle pour rappeller les » artistes au goût pur & sage de l'antiquité, » a cru retrouver l'*encaustique* des anciens, & » n'a trouvé en effet que de nouvelles maniéres » de peindre avec des cires. Il nous reste si peu » de chose sur l'*encaustique* des Grecs, que, si » même on la recouvroit, on ne pourroit assurer » que ce fût bien elle qu'on eût découverte. » Mais il est prouvé que le comte de Caylus, en » croyant renouveller le procédé des peintres de » tableaux, n'a trouvé qu'une manœuvre assez » semblable, peut-être, à celle des peintres de » vaisseaux. Ecoutons Pline, le seul qui puisse » nous instruire, & qui, à cet égard, nous instruit bien foiblement.

» Il est certain dit-il, qu'il y a eu anciennement deux manières de peindre à l'*encaustique*; » en cire, & sur l'ivoire, par le moyen du *cestrum*, c'est-à-dire, du poinçon. Quand on a » commencé à peindre les vaisseaux, on a trou-

» vit alors une troisième manière, dans laquelle on employe au pinceau des cires fondues au feu; cette peinture des vaisseaux résiste au soleil, au sel de la mer, & aux vents.

» *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera & in ebore, cestro, id est, viriculo. Dum classes pingi cœpere, hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quæ pictura in navibus nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur.* Lib. 25. c. 11. s. 42. (*)

» Voilà trois *encaustiques* bien distinctes. Dans la première on peignoit à la cire: mais comment? Pline ne le dit pas; il nous apprend seulement qu'on se servoit de poinçons. La seconde se faisoit sur l'ivoire, & aussi avec des poinçons; mais sans y employer la cire: c'étoit moins une peinture proprement dite, qu'une gravure qui se faisoit sur l'ivoire avec une pointe rougie au feu. Les tailles étoient d'un noir jaunâtre, & se détachoient sur le blanc de l'ivoire (**). Dans la troisième sorte d'*encaustique*, c'est-à-dire, celle des vaisseaux, on employoit au pinceau des cires fondues au feu, & c'est aussi une manière de peindre au pinceau avec des cires fondues que le comte de Caylus a inventée plutôt que retrouvée. Ce n'est donc pas celle des peintres Rhodiens dont parle Anacréon, & de tant de grands maîtres de l'antiquité.

» Pline nous apprend lui-même qu'ils n'employoient pas le pinceau, & c'est ce qu'a très-bien observé Scheffer: *In prioribus duobus ergo non est usus penicelli, sed vericuli.* (Schefferi Graphice). En effet, Pline raconte que Pausias, peintre à l'*encaustique*, ayant réparé à Thebes, ou à Thespies, des peintures faites au pinceau par Polygnote, & ayant fait lui-même usage du pinceau, pour s'accorder avec l'ouvrage qu'il réparoit, se montra inférieur au maître contre lequel il avoit à lutter, parce qu'il ne combattoit pas dans son genre. *Pinxit & ipse penicillo parietes Thespiis (al. Thebis) quum reficerentur, quondam à Polygnoto picti: multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset.* L. 25. c. 11.

» Ainsi, le comte de Caylus, en trouvant différentes manières de peindre avec des cires, & au pinceau, n'a fait que s'approcher des procédés des anciens peintres de navires.

» La quatrième manière du comte de Caylus, consiste à peindre d'abord en détrempe, & à couvrir ensuite son ouvrage d'une couche de cire. C'est celle que les anciens employoient pour fixer sur les murailles les couches de *minium*, qui, sans cette précaution, perdoient en quelques semaines tout leur éclat. On broyoit de la cire punique avec un peu d'huile, on l'étendoit sur le mur coloré avec des brosses, on chauffoit cet enduit avec des charbons de noix de galle, contenus dans des vases de fer, au point de faire suer le mur, & jusqu'à ce que l'enduit devint d'une parfaite égalité. Enfin on le frottoit avec du suif & des linges blancs, de la même manière qu'on donnoit l'éclat au marbre. Tel est le procédé que Pline & Vitruve indiquent presque dans les mêmes termes, & qui n'étoit pas celui des peintres de tableaux. Voyez Vitruve, liv. 7 ch. 9. & Pline, l. 33. c. 7.

» Un savant qui, comme il nous l'apprend lui-même, avoit exercé la peinture dès son enfance, & qui, lorsqu'il ecrivoit, à l'âge de quarante-huit ans, son livre intitulé *Graphice*, avoit donné à la culture de cet art plus de temps qu'à celle des lettres, Jean Scheffer que j'ai déja cité, crut que le procédé de l'*encaustique*, pour les tableaux, avoit quelque rapport avec celui de la mosaïque. Il conjecture que le peintre, au moyen de poinçons rougis au feu, creusoit dans le bois qui lui servoit de fond, les lignes qui représentoient tous les objets qu'il vouloit imiter. Ensuite il remplissoit ces lignes de cires diversement colorées, & il unissoit enfin la surface de tout son ouvrage au moyen du feu. *In tabulis ligneis, vel alterius materiæ, urebantur ductus lineares, qui figuram referebant futuræ picturæ. Ductus illi postea replebantur cerâ diversi coloris, pro ratione imaginis, quæ mox æquabatur tabulæ admotis ignibus.* (Ibid.) Peut-être que, pour dernière opération, on polissoit le tableau par un procédé semblable à celui qu'on employoit pour les murailles ».

Quoique les manières de peindre à la cire, inventées par le comte de Caylus en 1754, & publiées en 1755 soient déja tombées en désuétude, & presque en oubli, après divers essais plus ou moins heureux, nous croyons devoir les détailler ici. Il faut conserver & répandre les inventions, parce qu'elles peuvent être un jour renouvellées & perfectionnées.

Première manière de peindre à l'encaustique. Nous avons vu que le comte de Caylus, persuadé que les anciens peintres à l'*encaustique* se ser-

(*) Le sens de ce passage est brouillé dans les éditions par une ponctuation vicieuse.

(**) Nous avons suivi l'opinion de Scheffer, qui nous paroit seul expliquer le passage de Pline. « Deinde alterum picturæ hujus genus sic se habuisse certum est. Stylo ferreo, igne candefacto, inurebant ebori aut cornibus lineas, quibus, quas vellent, imagines exprimerent.... Hoc intererat quod linearum ductus in ebore, cornuve, minus essent profundi, unius que tantum coloris, fusci scilicet, aut nigri: plane sicut ante paucos annos, in thecis corneis, quibus pulverem recondebant tormentarium, in manubriis ensium, aut cultrorum corneis offeisve fieri consueverat ». (Schefferi Graphice, parag. 16.)

voient du pinceau, cherchoit à rendre la cire propre à cet usage. Conjointement avec M. Majault, savant médecin & habile chymiste, il se proposa de faire usage de dissolvans qui, par leur analogie avec la cire, fussent capables de la pénétrer & de la réduire en un état où elle pût être étendue avec le pinceau. Entre ces dissolvans, s'offroient les huiles essentielles, & surtout l'essence de térébenthine, que la médiocrité de son prix mettoit à la portée de tous les artistes; mais ce n'eût pas été une grande découverte que celle de dissoudre la cire dans les huiles essentielles, puisque cette voie de dissolution est connue de tous ceux qui ont les plus foibles connoissances en chymie. D'ailleurs, il ne paroissoit pas que ce procédé eût rien de commun avec celui des anciens, puisque Pline ne dit pas un mot des huiles essentielles, & l'objet qu'on se proposoit étoit de faire revivre la véritable *encaustique* des Grecs. Pline ne parle que de cire, de couleurs, de feu & de *pinceaux* (car le comte de Caylus veut toujours voir des pinceaux dans Pline) & il est vraisemblable qu'il n'eût pas gardé le silence sur les huiles essentielles, si elles eussent entré dans la préparation des couleurs. Il fallut donc abandonner ce premier projet, & chercher des procédés plus conformes à l'exposé de Pline.

Toujours dans l'intention d'imiter les Grecs, M. le comte de Caylus & M. Majault imaginerent de mêler les couleurs avec de la cire, de mettre toutes ces cires colorées en fusion dans des godets, de les appliquer promptement avec un pinceau sur le corps destiné à être peint, de les tenir dans un état de demi fusion par le moyen d'un réchaud de doreur, & de donner ainsi à l'artiste le temps de fondre ses teintes. D'abord, ce procédé leur parut aussi facile que simple; mais avec un peu plus de réflexion, ils sentirent qu'il ne feroit pas aussi aisé qu'ils l'avoient cru d'abord, d'obtenir un feu qui, sans bruler les couleurs, pût les maintenir, surtout pour les ouvrages de longue haleine, dans l'état de fusion nécessaire aux opérations du peintre, & à la perfection de la peinture. Ils penserent alors à l'eau bouillante. Il leur parut que, par l'égalité de sa chaleur, elle seroit d'un usage plus facile : ils penserent même que, par son moyen, on pourroit broyer les couleurs avec la cire, que ces couleurs broyées pourroient être tenues en fusion dans des godets & sur une palette, & qu'il seroit encore possible de chauffer avec l'eau bouillante le corps sur lequel on voudroit peindre.

Il falloit trouver aussi le moyen d'échauffer la pierre à broyer par l'eau bouillante : nos inventeurs y parvinrent aisément. Ils firent construire une espéce de coffre de fer blanc très-fort, de seize pouces quarrés, sur deux & demi de hauteur, parfaitement soudé partout, & n'ayant pour ouverture qu'un goulot d'un pouce de diametre à chacun des angles. Ce goulot s'élevoit de deux pouces au-dessus de la surface. Ils firent appliquer à cette surface, par le moyen de huit tenons de fer blanc, une glace de l'épaisseur ordinaire, non polie, & seulement adoucie, afin qu'elle eût assez de grain pour être capable de broyer les couleurs; car elles ne feroient que glisser, sans se broyer, sur une glace polie. Ils remplirent ce coffre d'eau, & le mirent sur le feu; la cire mêlée de couleurs dont la glace étoit chargée, se fondit lorsque l'eau fut bouillante, & ils purent la broyer commodément avec une molette de marbre qu'ils eurent la précaution de chauffer. L'opération achevée, ils enleverent le mélange encore liquide avec un couteau d'ivoire, & le mirent refroidir sur une assiette de fayence. Toutes les couleurs furent préparées de la même maniere, qui eut tout le succès qu'on avoit desiré.

Pour mettre ces mêmes couleurs en état d'être employées, ils commanderent un autre coffret aussi de fer blanc, long d'un pied sur huit pouces de large, & épais de deux pouces & demi. On y pratiqua, comme à la machine à broyer, un gouleau pour l'introduction de l'eau. La plaque supérieure du coffret fut percée de dix-huit trous arrondis, & de quinze lignes de diametre chacun. Ces trous étoient destinés à recevoir autant de godets de fer blanc du même diametre que les trous & d'un pouce de profondeur. Les godets furent soudés à la plaque, & plongeoient entierement dans l'eau. On crut devoir mettre dans ces godets, d'autres godets de crystal destinés à recevoir les cires colorées, de peur que les teintes n'en fussent altérées par l'étain qui recouvre le fer blanc. Elles furent mises en fusion par l'action de l'eau bouillante, comme elles l'avoient été sur la glace qui servoit de pierre à broyer.

Pour palette, on construisit un autre coffret plus petit, couvert, ainsi que la machine à broyer, d'une glace seulement adoucie & non polie, & on le remplit d'eau bouillante.

On s'étoit bien procuré le moyen de tenir les cires colorées dans un état de fusion suffisante pour qu'elles pussent se prendre au pinceau; mais il restoit un obstacle à vaincre : c'est que le panneau sur lequel on devoit peindre étant froid, les couleurs devoient s'y figer aussi-tôt qu'elles y seroient appliquées. Il falloit imaginer un moyen de tenir le panneau assez chaud pour que les couleurs restassent dans un état de fusion qui permît à l'artiste de les coucher, de les fondre, de les noyer à son gré.

On fit donc construire une quatrième machine qui avoit la forme de celle à broyer les couleurs. La surface destinée à recevoir le panneau étoit une plaque de cuivre d'une ligne d'épaisseur. Aux deux bords étoit une coulisse qui devoit assujettir le panneau : le reste de la machine

étoit d'un fer-blanc très fort. Son épaisseur étoit de trois pouces dans œuvre ; ainsi elle devoit recevoir une épaisseur de trois pouces d'eau. A l'un des angles supérieurs étoit une ouverture pour recevoir l'eau ; à un angle inférieur étoit un robinet pour la faire écouler, quand il falloit la remplacer par de nouvelle eau bouillante.

Le panneau destiné à recevoir la peinture fut composé de trois planches de sapin d'une ligne d'épaisseur chacune, & collées l'une sur l'autre de façon que les fibres se croisassent à angle droit. On crut devoir prendre ces précautions dans la crainte que le bois ne se voilât par l'impression de l'eau bouillante. Les auteurs ont cependant reconnu dans la suite qu'une seule planche mince suffiroit : que s'il lui arrivoit de se voiler par la chaleur, elle se rétabliroit aisément. Ils ont continué de donner la préférence au sapin, parce qu'il se déjette moins que les autres bois, & ils ont conseillé de ne pas employer ceux qui, par la roideur de leurs fibres & la compacité de leur tissu, se redressent difficilement quand ils ont été courbés par la chaleur.

Ils enduirent le côté du panneau destiné à recevoir la peinture, de plusieurs couches de cire blanche. Les premières couches furent fondues avec une poêle pleine d'un brasier ardent, pour les faire pénétrer dans le bois. Sans cette précaution la cire colorée se seroit décomposée en la faisant fondre avec le réchaud, parce que les pores du bois absorbant la cire des couleurs, ces couleurs seroient restées à la surface dénuées de cire.

Les inventeurs de cette manière de peindre conviennent qu'elle est très-composée, & qu'il est difficile de tenir l'eau au degré de chaleur nécessaire pour chauffer les godets, la palette & le panneau. On en fit cependant l'essai. Un savant artiste, M. Vien, peignit par ce procédé un buste de Minerve, en se servant des brosses ordinaires des peintres à l'huile. Quelques parties du tableau faisoient de l'effet, mais ne répondoient pas à l'idée que l'on se forme de la peinture des anciens, & l'artiste, peu satisfait de son travail, conseilla aux auteurs de chercher des procédés plus faciles & plus sûrs.

La recherche de la combinaison des quantités de cire convenable à chaque couleur, ne fut pas ce qui leur donna le moins de peine. « Certaines couleurs, disent-ils, ne prenoient » qu'une très-petite quantité de cire, quoi» qu'elles parussent devoir en absorber beau» coup ; on observoit le contraire dans plusieurs » autres : celles-ci, sans un excès de cire, » seroient devenues cassantes ; celles-là avec » le même excès devenoient grasses. Presque » toujours trompés dans les premiers essais, il » falloit les répéter jusqu'à ce que l'on eût » trouvé des proportions convenables. Combien » de fois fut-on obligé de chauffer & de ré» chauffer la pierre ? Combien de temps, com» bien de cire, combien de couleurs perdues ? »

Nous allons transcrire la table qu'ont donnée les auteurs de la proportion différente des quantités de cire, eu égard aux différentes qualités des couleurs.

Blanc de plomb, une once. —Cire, quatre gros & demi.

Céruse, une once. —Cire, cinq gros.

Vermillon, trois onces. —Cire, dix gros.

Carmin, une once. —Cire, une once & demie.

Laque, une once. —Cire, une once & demie.

Rouge-brun d'Angleterre, une once. —Cire, une once.

Ochre brûlée, une once. —Cire, dix gros.

Terre d'Italie, une once. —Cire, dix gros.

Jaune de Naples, une once. —Cire, quatre gros.

Stil de grain de Troies, une once. —Cire, une once & demie.

Stil de grain d'Angleterre, une once. —Cire, une once & demie.

Ochre jaune, une once. —Cire, dix gros.

Ochre de rut, une once. —Cire, dix gros.

Outremer, une once. —Cire, une once.

Bleu de Prusse, le plus léger, une once. —Cire, deux onces.

Cendres bleues, une once. —Cire, six gros.

Email fin d'Angleterre, une once. —Cire, une demi-once.

Laque verte, une once. —Cire, une once deux gros.

Terre de Cologne, une once. —Cire, une once & demie.

Noir de pêche, une once. —Cire, une once & demie.

Noir d'ivoire, une once. —Cire, dix gros.

Noir de fumée, une once. —Cire, dix onces.

La cire indiquée dans toutes ces opérations est celle que l'on nomme cire-vierge. Il faut prendre les couleurs que les marchands appellent broyées à l'eau, les broyer de nouveau à sec, & les mettre ensuite sur la machine à broyer, pour les incorporer avec la cire, de la manière que l'on a déjà détaillée. Il faut observer que le carmin, le vermillon, l'outremer, l'émail, le noir de fumée n'ont pas besoin d'être broyés à l'eau, & que le blanc de plomb, la céruse, la cendre bleue, & le noir de pêche une fois broyés à l'eau n'ont pas besoin d'être de nouveau broyés à sec. Les couleurs dont on vient de donner un état sont suffisantes pour peindre toutes sortes de sujets ; mais d'ailleurs on pourroit préparer de même à la cire toutes les autres couleurs.

Le comte de Caylus, & M. Majault, sur l'avis de M. Vien, chercherent une autre manière

dont la manœuvre fût plus facile. Voici la seconde qu'ils imaginèrent.

SECONDE MANIÈRE *de peindre à l'encaustique.* On prendra des cires colorées préparées comme on l'a dit à l'article précédent : on les fera fondre dans l'eau bouillante, en prenant une once de cires colorées pour huit onces d'eau. Lorsqu'elles seront entièrement fondues, on les battra avec une spatule d'ivoire ou des osiers blancs, jusqu'à ce que l'eau soit refroidie. La cire, par cette manœuvre, se mettra en petites molécules, & se divisera suffisamment pour être réduite en une espèce de poudre qui nagera dans l'eau. On la conservera toujours humide dans un vase bouché ; car si la cire restoit à sec, les petites parties adhéreroient les unes aux autres, & elle ne seroit plus propre aux usages auxquels elle est destinée.

Pour peindre, on mettra la portion qu'on jugera nécessaire de ces cires humides dans des godets, & l'on opérera avec des brosses ou pinceaux ordinaires, comme si l'on peignoit en détrempe. Le procédé est absolument le même, puisque ce sont toujours des poudres très-fines, mêlées avec de l'eau, qu'il s'agit d'employer. Mais comme les poudres que l'on emploie dans le genre de peinture dont il est ici question sont mêlées de cire, on ne peut, comme dans la détrempe, faire les teintes sur la palette avec le couteau ; car les molécules de poudre colorée & imprégnée de cire, se colleroient ensemble & feroient une masse : il faut donc faire les teintes à la pointe du pinceau.

Cette peinture peut s'exécuter sur le bois crud, ou sur un panneau couvert d'un enduit de cire. Quand le tableau est achevé, on fixe les cires colorées au moyen du réchaud de doreur, ou d'une poele mince remplie de feu. Si l'on donne la préférence au réchaud, il faut tenir le tableau verticalement : si l'on adopte l'usage de la poêle, on mettra le tableau dans une position horizontale. De l'une ou de l'autre façon, les cires se fondant facilement, contracteront une forte adhérence avec le bois, & prendront une couleur plus vive.

M. Vien reprit, suivant cette seconde manière de peindre, le buste de Minerve qu'il avoit commencé suivant la première. Il fut plus content du dernier procédé, mais il y trouva encore des difficultés que n'offroit pas la peinture en huile. Cette difficulté ne seroit pas une raison absolue pour faire rejetter ce genre, s'il avoit d'ailleurs des avantages capables de le faire adopter. D'ailleurs les difficultés que l'on éprouve dans une opération sont quelquefois relatives à l'habitude de celui qui opère : elles s'évanouiroient par la fréquence de cette opération, qui procureroit avec le temps une habitude nouvelle. Un peintre à l'huile trouve des difficultés à peindre en détrempe, & le peintre en détrempe n'est pas à son aise quand il veut essayer de peindre à l'huile. Au reste, M. Vien ne termina pas encore le tableau par ce second procedé ; il le finit par une autre manœuvre que trouverent les mêmes inventeurs ; & que nous ferons bientôt connoître sous le nom de *peinture à la cire*.

M. de Caylus étoit persuadé que, dans les manières que nous avons détaillées, il s'étoit fort approché de l'*encaustique* des anciens. Il paroit avoir senti qu'il s'en éloignoit dans deux autres sortes d'*encaustique*, qu'il inventa encore : mais homme d'esprit, il employa son esprit & son raisonnement à se persuader à lui-même que non seulement ces deux dernières manœuvres ne s'écartoient pas de la pratique des anciens, mais qu'au contraire ce devoit être précisément celles dont ils faisoient préférablement usage. Voici les raisons qu'il se donnoit à lui-même, & il faut avouer qu'elles sont au moins spécieuses. « La peinture en détrempe » a été, dit-il, la première peinture connue : » la peinture à l'*encaustique* lui a succédé. » Si les arts, comme on ne doit point en douter, » suivent l'ordre des idées, un moyen en » suggère un autre, & le second participe ordi» nairement de celui qui lui a donné l'origine. » La peinture à gouache est donc vraisembla» blement le principe de la peinture à l'*encaus*» *tique*.... Attacher sur le corps destiné à être » peint des couleurs mêlées avec des gommes » solubles dans l'eau, peindre à l'eau sur des » corps qui retiennent la couleur comme les » gommes, couvrir des mêmes gommes les » couleurs appliquées, c'est peindre en dé» trempe. Etendre à l'aide du pinceau des cou» leurs préparées avec de la cire pure, charger » de cire les couleurs déjà appliquées, mettre » des couleurs sur un corps enduit de cire, » les fixer en fondant la cire par le moyen du » feu, pour les rendre impénétrables & indis» solubles par l'eau, c'est peindre à l'*encaus*» *tique*, c'est remplir les vues que les Grecs » se proposoient dans cette peinture, c'est-à» dire, de faire des tableaux qui ne fussent » point exposés aux inconvéniens de la dé» trempe.

» Nous étions donc persuadés que, pourvu » que l'on n'employât que de la cire pure pour » fixer les couleurs par le moyen du feu, nous » marcherions sur les traces des Grecs, soit que » les couleurs fussent liées à la cire, avant » que de les employer avec le pinceau, soit » qu'elles le fussent après ; & que, les em» ployant même de la façon dont nous allons » donner les détails, nous marcherions avec » plus de vérité dans la route que les Grecs » ont naturellement dû prendre ; car il est

» probable qu'ils ont employé le moyen le » plus simple & le plus analogue au moyen » déjà connu ».

TROISIÈME MANIÈRE *de peindre à l'encaustique.* Cirez une planche, en la tenant horizontalement sur un brasier ardent, & en frottant la surface chauffée avec un pain de cire blanche. Continuez cette manœuvre jusqu'à ce que les pores du bois aient absorbé autant de cire qu'ils en pourront prendre. Continuez encore, jusqu'à ce que la couche de cire ait pris à-peu-près l'épaisseur d'une carte à jouer. Ensuite peignez avec les couleurs dont on fait usage à l'huile (*), mais qui soient préparées à l'eau pure ou légèrement gommées. Mais ces couleurs, si on laisse la cire nue, ne s'y attacheront pas, ou ne s'y placeront que par taches irrégulières. Il est aisé de remédier à cet inconvénient; il suffit de prendre quelque terre crétacée, du blanc d'Espagne, par exemple, de le réduire en une poudre très-fine, & de répandre de cette poudre sur la cire : ensuite avec un linge, on la frotte légèrement. Il se fixe, par ce moyen, sur la cire une légère surface de poussière, qui fait un corps intermédiaire entre elle & la couleur. On peint ensuite aussi facilement que si le bois n'étoit couvert que d'une impression à la detrempe. Le tableau achevé on le présentera au feu : la cire se fondra à une chaleur même peu considérable, & le tableau sera fixé.

Nous n'omettrons pas ici une observation nécessaire. On sait qu'à la detrempe, les couleurs s'affoiblissent en se séchant; & qu'il faut par conséquent peindre d'un ton bien plus vigoureux que celui que l'on veut produire, sans quoi l'on ne feroit qu'un ouvrage fade & décoloré. Il n'en est pas de même ici, parce que la cire rend aux couleurs le ton qu'elles avoient lorsqu'elles étoient encore humides. Ainsi, dans la detrempe, il faut forcer le ton, & à l'*encaustique*, il faut l'affoiblir.

QUATRIÈME MANIÈRE *de peindre à l'encaustique.* On commence par peindre en détrempe, de la manière accoutumée, sur une planche très-unie. Le tableau terminé, on le place horizontalement, on le couvre entièrement de lames de cire très-minces, & l'on fait fondre cette cire avec une poêle remplie d'un brasier ardent. La cire, en se fondant, pénètre la couleur & le bois, & fixe la peinture de manière qu'elle est indissoluble à l'eau.

Pour préparer les lames de cire, on fait chauffer de la cire blanche; on la rend souple, on l'étend au moyen d'un rouleau sur une glace, ou sur un marbre humide & modérément chauffé, jusqu'à ce qu'elle n'ait à-peu-près que l'épaisseur d'une carte.

Entre ces trois manières de peindre à l'*encaustique*, la troisieme est la plus facile. D'ailleurs elle ne differe de la quatrieme, qu'en ce que, pour celle-ci, la cire est placée sous la couleur, & pour celle-là par-dessus. Toutes deux remplissent les principales conditions de l'*encaustique* des Grecs, puisqu'il n'y entre que de la cire & des couleurs, & qu'elles sont fixées par le moyen du feu. Les ouvrages, par ces deux procédés, peuvent s'élever à une vigueur, à un éclat que n'ont peut-être pas surpassé, peut-être pas même égalé les grands maîtres de la Grèce. Ils peuvent, sans craindre aucune altération, être exposés à la plus grande humidité, qualité qui a sur-tout fait préférer la peinture à l'huile à la détrempe.

Quoique nous pensions qu'aucune de ces quatre *encaustiques* n'est celle que les Grecs employoient dans leurs tableaux, nous reconnoissons qu'il seroit à souhaiter qu'au moins l'une d'elles fût perfectionnée. Il est vraisemblable que ces genres de peinture n'auroient pas les inconvéniens de celle à l'huile, dont les couleurs s'altèrent différemment par la présence de l'huile même, & finissent par s'écailler quand l'huile a été entièrement desséchée par le temps.

C'est donc avec raison que ces découvertes ont fait beaucoup de bruit dans le temps parmi les artistes & les amateurs des arts, & si, après quelques essais, elles ont été négligées, & même presqu'oubliées, il faut en accuser la force de l'habitude plutôt que les vices des nouveaux procédés. On ne pouvoit guère s'attendre que des artistes accoutumés à peindre à l'huile ou au pastel, adopteroient une nouvelle manœuvre qui devoit leur paroître difficile, parce que ce n'étoit pas celle qu'ils avoient l'usage de pratiquer. Quelquefois les nouveautés sont adoptées avec ardeur par la jeunesse : mais il n'en devoit pas être de même ici, parce que les jeunes gens qui se destinent à la peinture, prennent des leçons de peintres à l'huile ou au pastel, & quand ils pourroient faire de nouveaux essais, ils ont déjà pris une habitude à laquelle ils sont attachés. Ceux de ces jeunes gens qui se distinguent par le talent, & qui ont déjà une réputation commencée, ne se hasarderont guère à tenter de nouveaux procédés, parce que leurs premiers essais, moins heureux que leurs productions ordinaires, pourroient nuire à leur réputation. Ceux qui pourroient, par leur médiocrité, avoir besoin de se distinguer par la singularité d'une manœuvre nouvelle, seroient peu propres à faire

(*) L'auteur recommande d'employer les couleurs ont on fait usage à l'huile, parce que les blancs dont on fait usage en detrempe sont noircis par la cire comme par l'huile.

valoir de semblables découvertes, parce que la médiocrité de leur talent feroit rejettée sur les procédés dont ils feroient l'essai.

Quelle que puisse devenir la fortune de la découverte faite par le comte de Caylus, cet ami des arts mérite de la reconnoissance. Un amateur, M. Henri Liébaux, bien convaincu de cette vérité, & voulant conserver à la postérité l'époque de cette découverte, a fait présent à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Germain-des-prés, à Paris, d'un tableau *encaustique* représentant un bas-relief en marbre. Le Temps, figuré par un vieillard ailé, tient un médaillon sur lequel on lit cette inscription :

A. D. M. DCC. LIV.
LUDOVICO XV
REGNANTE,
ΕΓΚΑΥΣΤΙΚΗ.
REDIVIVA
ET PICTURA CUM CERA DETECTA
A D. COMITE DE CAYLUS,
ET D. MAJAULT, DOCT.
MED. PARIS.

Sur le marbre on lit :

« Hocce monumentum picturæ encausticæ » restitutoribus, & picturæ cum cerâ inventoribus, dicat Henricus Liebaux, R. C.ᵗⁱˢ & » Ser.ᵐⁱ Principis Lud. Borbonii, C.ᵗⁱˢ Claromuntensis, geographus ordinarius, censor » regius, nec non societatis artium secretarius » perpetuus, & in perpetuam rei memoriam » bibliothecæ San-Germani consecravit. »

Les inventeurs des quatre *encaustiques* dont on vient de lire les procédés, en s'occupant des recherches nécessaires à leur objet, ont trouvé une manière de peindre à la cire sans l'intervention du feu. C'est ce que rappelle l'inscription du monument consacré par M. Liébaux. Cette sorte de peinture ne doit pas être classée entre les *encaustiques*, puisqu'on n'y fait point usage du feu. Nous allons rendre compte de cette découverte.

PEINTURE A LA CIRE. Le comte de Caylus & M. Majault avoient bien senti que la dissolution des cires dans les huiles essentielles étoit étrangère à leur recherche de l'*encaustique* des anciens, puisqu'il est au moins douteux qu'ils aient connu ces essences : mais ils n'avoient pas renoncé à en faire usage pour parvenir à trouver une manière de peindre qui, sans appartenir aux anciens, pouvoit avoir des avantages particuliers. Ils ne prétendoient pas que cette manière dût faire rejetter ni la peinture à l'huile, ni celle à détrempe ; mais ils la regardoient comme une richesse nouvelle pour l'art, parce que, dans ses effets, elle devoit différer de l'une & de l'autre. Elle devoit avoir un mat qui manque à la peinture à l'huile ; une vigueur, une solidité qui manque à la détrempe.

Il est intéressant de connoître les expériences répétées par lesquelles ils parvinrent à la découverte qu'ils cherchoient.

Première expérience. On mit une livre de cire blanche, réduite en petits morceaux, dans un poids égal d'essence de thérebentine, & on la laissa infuser à froid pendant six jours. Au bout de ce temps, l'essence n'avoit encore dissout qu'une moitié de la cire. On doubla le temps & la quantité de l'essence, sans parvenir encore à une entière dissolution, qu'on ne put enfin opérer que par une addition de six onces d'essence. On broya des couleurs avec cette cire liquéfiée, on s'en servit à peindre un tableau, & l'on ne trouva pas de difficulté dans l'exécution : mais on s'apperçut bientôt qu'un lavage répété avec de l'eau commune enlevoit une portion de la couleur. Or ce qu'on cherchoit étoit une peinture capable de résister, même mieux que la peinture à l'huile, à la plus forte humidité, & par conséquent on n'avoit pas trouvé ce qu'on cherchoit.

Mais on reconnut que les couleurs qui avoient le mieux réussi au lavage étoient celles qui avoient le plus de cire : c'étoit une lumière qu'on acquéroit pour l'expérience suivante.

Seconde expérience. On prit des cires colorées telles qu'on les avoit employées pour la première maniere de peindre à l'*encaustique*, & dont nous avons donné les proportions : on les fit dissoudre au bain-marie dans une quantité d'essence de thérebentine double de celle de la cire, & la dissolution s'opéra facilement. Seulement les couleurs étoient un peu trop liquides, & l'on reconnut que six ou sept parties d'essence sur quatre de cire auroient été suffisantes. On peignit avec ces couleurs, elles résisterent à l'eau, la découverte paroissoit consommée. On avoit d'ailleurs acquis une connoissance nouvelle ; c'est que l'on pouvoit diminuer la trop grande quantité d'essence employée dans la premiere expérience, en faisant la dissolution à chaud, & que cette excessive quantité d'essence avoit été la cause du défaut de solidité de la peinture. Mais quand on eut examiné le second tableau de plus près, on vit que les blancs étoient cassans & qu'ils se gerçoient. On s'assura mieux encore de ce défaut, en appliquant des couleurs sur du papier.

Troisième expérience. On crut que le remède étoit d'ajouter à la cire quelque corps gras,

tel que du sain-doux, ou des huiles non siccatives. On en fit l'essai, &, comme on l'avoit soupçonné, on reconnut que ces substances grasses, employées même en petite dose, rendoient les cires gluantes.

Quatrieme expérience. La peinture à l'huile est elle-même cassante, sur-tout dans les parties où l'on a employé des couleurs non siccatives auxquelles on a joint des huiles grasses: mais on vouloit vaincre ce défaut dans le nouveau genre de peinture que l'on cherchoit. On sait que c'est la résine qui donne la souplesse à la cire dans les petites bougies des lanternes: on crut qu'il falloit recourir au même moyen pour donner de la souplesse aux cires colorées, & on mêla deux ou trois onces de térébenthine à une livre de cire. Les couleurs furent encore gluantes, moins cependant qu'avec le mêlange d'un corps graisseux. On essaya la thérébentine seche appelée *gallipot;* la cire devint cassante: avec la coluphone, elle eut le même vice, & les blancs, ainsi que les couleurs tendres, devinrent sales.

On se promit un plus heureux succès par l'emploi des vernis gras. On sait que les vernis de la Chine & du Japon sont à la fois souples & solides. La composition du vernis de la Chine n'étoit plus un mystere; ce n'est qu'un mêlange d'une résine & d'une huile qui ressemble à nos huiles siccatives: nos inventeurs étoient donc conduits par cette connoissance à la composition d'un vernis capable de donner à la cire la souplesse & la solidité.

Cinquieme & derniere expérience. » Composer » des vernis avec des résines solubles dans l'essen- » ce de térébenthine & un corps gras, faire fon- » dre de la cire dans ces vernis, ajouter des cou- » leurs à ce mêlange, c'est, disent le comte de » Caylus & Majault, tout le mystere des in- » grédiens de cette derniere espèce de peinture » en cire.

» On commença par faire choix des résines » convenables aux parties colorantes auxquelles » on vouloit les associer. Celles qui, par exem- » ple, auroient pu entrer dans la composition » du vernis fait pour préparer l'ochre jaune, » l'ochre de rut, la terre d'Italie, le rouge » d'Angleterre, & la laque, ne pouvoient pas » convenir aux vernis pour les blancs & pour » les bleus. Il falloit encore une autre résine » pour les vernis des couleurs obscures & » dorées. D'ailleurs les quantités de résine & » de corps gras devoient aussi varier dans la » composition des vernis, selon que la couleur » étoit plus ou moins seche ou plus ou moins » grasse: le mêlange, par exemple, pour les » noirs, qui contiennent toujours par eux-mêmes, » un excès de parties grasses, n'auroit pas con- » venu aux blancs qui sont plus secs & plus » cassans que toute autre couleur. Il étoit par » conséquent nécessaire de faire les vernis pour » les blancs plus gras que ceux des bleus, & » beaucoup plus secs pour les noirs. Selon ce » plan, il auroit fallu, pour s'élever à la plus » grande exactitude, préparer autant de vernis » qu'il y avoit de couleurs. On voulut cepen- » dant simplifier la composition des cires co- » lorées, parce que leur composition auroit » rendu la peinture en cire presqu'impratiqua- » ble. Après beaucoup d'expériences, réitérées » chacune plusieurs fois, on réduisit le tout à » cinq vernis qui ont semblé remplir toutes les » vues: on leur a donné les noms suivans afin » de les distinguer ».

1. Vernis blanc très-gras.
2. Vernis blanc, le moins gras.
3. Vernis blanc sec.
4. Vernis le moins doré.
5. Vernis le plus doré.

L'essence de térébenthine, fort commune & de peu de valeur, a été choisie pour le dissolvant des résines dont on a composé les vernis.

Pour la composition du premier vernis, le *vernis blanc très-gras*, on se servit d'une résine appellée mastic, qui est très-blanche. On auroit préféré la gomme de copal, si l'on avoit connu l'art de la dissoudre dans l'essence de térébenthine. On mit dans un matras à cou long deux onces six gros de mastic dans vingt onces d'essence de térébenthine; on fit la dissolution au bain de sable, & lorsque la résine fut dissoute, on y ajouta six gros d'huile d'olive cuite, dont on donnera la préparation. On filtra le mêlange, & l'on ajouta autant d'essence qu'il en fallut pour que le tout fît un poids de vingt-quatre onces.

Le *vernis blanc moins gras* se compose comme le premier, & ne differe que par la dose de l'huile cuite: quatre gros de cette huile suffisent à vingt-quatre onces de vernis.

Le *vernis blanc sec* ne veut que deux gros d'huile sur les vingt-quatre onces de mêlange. Dans ces trois vernis différens, la dose de la résine est la même.

Les vernis dorés sont composés d'ambre dissout dans l'essence de térébenthine.

On fait fondre à un feu modéré, dans une cornue, ou mieux encore dans un pot de terre neuve vernissée & fermé, de l'ambre jaune le plus beau, & entier. Il ne doit occuper que la moitié au plus du vase, parce qu'il se gonfle beaucoup en fondant. Quand il est presqu'entierement fondu, on découvre le pot. L'opération est longue: on reconnoîtra qu'elle est terminée, quand on n'appercevra plus de morceaux d'ambre en remuant la matiere avec une spatule de fer. Alors on le laissera

fera refroidir, & on le réduira en poudre. On composera le vernis aux doses suivantes :

Ambre préparé comme il vient d'être dit, deux onces six gros.

Huile d'olive cuite, sept gros.

Essence de térebenthine, vingt onces.

On met l'ambre dans l'essence de térébenthine : lorsqu'il est dissout, & il se dissout aisément même à froid, on ajoute l'huile, & l'on filtre le mêlange à travers un papier gris. Comme il se dissipe de l'essence pendant la filtration, on finit par en ajouter autant qu'il en faut pour que toute la composition pese vingt-quatre onces. On conserve ce vernis dans une bouteille bien bouchée.

La composition que nous venons de donner est celle du *vernis le moins doré*.

Le vernis le plus doré n'en diffère que parce qu'on laisse l'ambre sur le feu trois à quatre heures de plus, ce qui lui fait prendre une couleur plus haute.

Composition de l'huile. Nos inventeurs se proposoient d'éviter l'usage des graisses ou des huiles qui s'alterent facilement à l'air, comme le sain-doux, les huiles de lin & de noix, & même celle de pavots qu'on appelle huile d'oliette. Ils avoient appris qu'un particulier, ayant fait bouillir de l'huile d'olive dans un vase de verre pendant une heure, & l'ayant filtrée, & exposée dans une bouteille à l'air froid, l'avoit trouvée plus figée que si elle n'eût pas été cuite, mais ressemblante à une graisse très-blanche ; que sept ans après, ayant regardé cette même huile qu'il avoit oubliée, il la trouva plus épaisse que l'huile ordinaire, mais blanche comme l'eau la plus limpide. Les huiles grasses, soumises à la même expérience, étoient devenues jaunes-rouges. Cette épreuve fit donner la préférence à l'huile d'olives. On la fit bouillir dans un matras très-mince, on la filtra ; elle devint plus épaisse & très-blanche.

Composition des couleurs. Quoique nous ayons donné une table des proportions des cires & des couleurs qui sont propres à la peinture *encaustique*, nous sommes obligés d'en donner une seconde pour la *peinture à la cire*, parce que ces proportions ne sont plus les mêmes, quoique l'auteur de l'article *Encaustique*, dans l'ancienne Encyclopédie, ait avancé le contraire. Il auroit reconnu son erreur, s'il avoit lu avec quelqu'attention le mémoire du comte de Caylus & de M. Majault : il y auroit vu que la proportion de la cire doit être différente dans la derniere maniere de peindre, parce que la quantité de résine & d'huile qui entre dans le vernis, compense la quantité de cire qu'il faut retrancher pour que l'enveloppe des couleurs reste toujours la même, & les rende également capables de résister aux impressions de l'eau & de toute humidité. D'ailleurs la cire-vierge est celle dont on fait également usage dans les deux genres.

PROPORTIONS *des couleurs, de la cire & du vernis.*

Blanc de plomb.

Blanc de plomb, huit onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc très-gras, huit onces.

Céruse.

Céruse, huit onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc très-gras, neuf onces.

Massicot.

Mêmes doses que pour le blanc de plomb.

Jaune de Naples.

Jaune de Naples, huit onces.
Cire, quatre onces.
Vernis blanc le moins gras, huit onces.

Ochre.

Ochre, cinq onces.
Cire, cinq onces.
Vernis le moins doré, neuf onces.
Pour l'ochre de rut, il faut dix onces de vernis.

Stil-de-grain.

Stil-de-grain jaune, quatre onces.
Cire, cinq onces.
Vernis blanc le moins gras, neuf onces.

On se défie des stils-de-grains dans la peinture à l'huile ; peut-être ne m ritent-ils pas plus de confiance dans la peinture à la cire. D'ailleurs ceux qui les composent, y font entrer, suivant leurs vues, différens ingrédiens, comme de la céruse ou des terres crétacées qui en augmentent plus ou moins le poids, ce qui rend très-difficile de fixer la dose de la cire qu'ils peuvent exiger, puisqu'elle devroit varier suivant leur composition. Celle qu'on vient d'établir est pour le stil-de-grain le plus léger.

Pour le stil-de-grain d'Angleterre, on employera le vernis le plus doré, afin de soutenir un peu sa couleur : il prend, d'ailleurs, la même quantité de cire & de vernis que le stil-de-grain jaune, & ne mérite pas plus de confiance.

Orpin jaune ou rouge.

Orpin, six onces.
Cire, deux onces.
Vernis blanc, le moins gras, trois onces & demie.

Les deux orpins, surtout le jaune, sont perfides à l'huile. Non-seulement ils noircissent, mais ils altèrent les couleurs qui les environnent. Quand les peintres en font usage, ils y ajoutent des vernis pour les rendre plus solides. Comme ils seroient enveloppés nécessairement de vernis, dans la peinture à la cire, il est vraisemblable qu'ils y seroient moins dangereux; aussi a-t-on cru remarquer que, dans cette peinture, ils ne s'altéroient pas facilement à l'air: mais c'est un fait dont on ne pourroit se bien assurer qu'en multipliant les expériences. Ceux qui voudroient ressusciter la peinture à la cire, feroient bien de se défier de ces couleurs. Elles pourroient perdre de leurs mauvaises qualités, & en conserver encore trop.

Laque.

Laque très fine, quatre onces.
Cire, cinq onces.
Vernis moins doré, neuf onces & demie.

C'est encore une des couleurs pour lesquelles il est difficile de bien déterminer la quantité de cire qu'elles exigent, parce qu'elles sont souvent différemment falsifiées. La dose qu'on a déterminée est proportionnée à la laque la mieux composée & la plus fine.

Carmin.

En le supposant parfait & sans mélange, on le composera comme la laque.

Vermillon.

Vermillon, six onces.
Cire, deux onces.
Vernis moins doré, trois onces & demie.

Rouge-brun d'Angleterre.

Rouge-brun, six onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis le plus doré, huit onces.

Terre d'Italie.

Terre d'Italie, cinq onces.
Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces.

Outremer.

Outremer, une once.
Cire, six gros.
Vernis blanc, le moins gras, dix à onze gros.

Cette couleur se manie plus facilement à la cire qu'à l'huile.

Bleu de Prusse.

Bleu de Prusse le plus beau, deux onces & demie.
Cire, cinq onces.
Vernis blanc, le moins gras, neuf onces.

Cendre bleue.

Cendre bleue, quatre onces.
Cire, deux onces & demie.
Vernis blanc, le moins gras, quatre onces & demie.

Email bleu.

Email bleu, six onces.
Cire, trois onces.
Vernis blanc, le moins gras, cinq onces & demie.

Cette couleur noircit à l'huile, mais elle n'a pas le même défaut à la cire. On peut en faire usage pour glacer, parce qu'elle couvre peu. Elle est très-propre à couvrir des dessous peints en bleu de Prusse.

Bistre.

Bistre, quatre onces
Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces & demie.

Cette couleur, dont on ne fait usage qu'en détrempe & au lavis, réussit très-bien à la cire, & jointe au vernis le plus doré, elle monte presque au ton du stil-de-grain d'Angleterre, & a plus de solidité. Il faut être averti que les marchands de couleur ont coutume d'ajouter de la gomme au bistre, après l'avoir broyé à l'eau, & qu'il ne doit pas être gommé dans la peinture à la cire. Mêlé avec les ochres, les carmins, la laque, le rouge-brun, le jaune de Naples, il produit de très-beaux tons.

Terre de Cologne.

Terre de Cologne, quatre onces.

Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces & demie.

Cette couleur a le défaut de pousser dans la peinture à l'huile ; elle le perd dans la peinture à la cire.

Terre d'ombre.

Elle doit être préparée comme la terre de Cologne, parce qu'elle a les mêmes principes & les mêmes qualités.

Laque verte.

Laque verte, quatre onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc, le moins gras, huit onces.

Noir de Pêche.

Noir de pêche, trois onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc sec, huit onces.

Noir d'Ivoire.

Noir d'ivoire, quatre onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc sec, huit onces.

Noir de fumée.

Noir de fumée, une once.
Cire, huit onces.
Vernis blanc sec, quinze onces.

Il reste quelques couleurs, telles que le verd de gris, le minium, la terre verte, &c. que l'on n'a point mises en expérience. Ceux qui voudroient en faire usage, pourroient, d'après les proportions qui viennent d'être données, estimer quelle qualité & quelle quantité de vernis, & quelle portion de cire il faudroit faire entrer dans leur composition. D'ailleurs, quoique les auteurs ayent fait des expériences répétées, & qu'ils se soient assurés qu'avec les proportions qu'ils ont réglées, les couleurs feroient très-solides, & résisteroient au temps au moins aussi bien que dans la peinture à l'huile, ils ont déclaré qu'ils n'affirmoient pas qu'on ne pût encore rectifier les combinaisons qu'ils ont établies.

Maniere de préparer les couleurs. Cette préparation peut se faire par le même moyen qui a été indiqué pour la premiere maniere de peindre à l'*encaustique*, en observant les proportions établies pour la peinture en cire. On prendra ces couleurs ainsi préparées, on les mettra dans des pots de verre mince, avec le vernis qui leur convient ; on placera les verres dans la machine qui sera à-peu-près la même que pour l'*encaustique* : on fera fondre le mélange, & on le remuera continuellement, jusqu'à ce qu'il soit refroidi, avec une spatule ou un couteau d'ivoire, pour que la couleur ne se précipite pas. Ensuite il faudra boucher le vase avec du liége, pour éviter l'évaporation du vernis.

Mais le comte de Caylus, persuadé que la peine de faire chauffer l'eau chaque fois que l'on met de nouvelles couleurs sur la pierre, est capable de rebuter, indique une autre maniere à laquelle il ne doute pas qu'on ne donne la préférence : elle consiste à fondre la cire dans les vernis, & à y ajouter la couleur.

On met la cire & le vernis dans un bocal de verre mince ; on fait fondre la cire dans la machine destinée à cet usage, & dont on va donner la construction ; quand elle est fondue, on remue le mélange pour allier étroitement la cire avec le vernis ; on ajoute la couleur bien broyée à sec, on retire le bocal, on remue le mélange jusqu'à ce qu'il soit refroidi, & on le conserve bien bouché.

Machine à préparer les couleurs. La machine à préparer les couleurs à la cire, ne differe de la machine à godets indiquée pour l'*encaustique*, qu'en ce que la premiere devant contenir des pots de verre inégaux en diametre & en hauteur, doit avoir des loges proportionnées à ces verres.

Au reste, le Lorrain, homme à talent, & peintre de l'Académie royale de Paris, qui a travaillé en grand dans ce genre avec succès, négligeoit l'appareil d'une machine particuliere. Il faisoit préparer ses couleurs dans de grands pots de terre vernissée, que l'on mettoit dans un chaudron plein d'eau bouillante.

Il ne faut préparer qu'une couleur à la fois, de peur que le vernis ne s'évapore sur le feu, tandis qu'on sera occupé à en remuer une autre jusqu'à ce qu'elle soit refroidie.

Instrumens pour la peinture en cire. Des pinceaux & des brosses ordinaires, une palette de bois, un couteau d'ivoire pour préparer les teintes, un pincelier contenant de l'essence de térébenthine, pour humecter les couleurs & laver les pinceaux ; tels sont les instrumens nécessaires pour cette sorte de peinture.

On feroit cependant bien, au lieu d'une palette de bois, d'en avoir une d'écaille, parce que celle de bois peut absorber une portion du vernis, & nuire à la fluidité des couleurs.

On recommande un couteau d'ivoire, au lieu d'un couteau à palette à lame de fer, parce que le fer peut altérer certaines couleurs & en décomposer d'autres.

Manière de garnir la palette. On la garnit comme pour la peinture à l'huile; mais comme la cire forme toujours, en se refroidissant, de petits grains qui nuiroient à l'ouvrage, il faut passer les couleurs les unes après les autres sous le couteau, en y ajoutant un peu d'essence de térebenthine quand elles ne sont pas assez fluides.

Peinture à la cire sur bois. Cette peinture peut s'exercer sur toute sorte de bois. Il sera pourtant mieux de choisir le moins compact, le plus uni, celui qui sera le moins sujet à se déjetter & à être attaqué par les vers. Le sapin, & surtout celui de Hollande, est très convenable à cette manière de peindre, & ne demande d'autre préparation que d'être bien raboté, parce qu'il a la propriété de haper la couleur. Le cedre, le poirier, seront propres aux ouvrages très-finis; on peut aussi, pour le même usage, employer le chêne, surtout celui de Vosge ou de Hollande. Mais ces trois sortes de bois, & ceux qui leur ressemblent, haperoient difficilement la couleur; il faut leur donner un grain qui ressemble au tissu de la toile; c'est à quoi l'on parviendra au moyen d'un outil qui a quelque rapport au berceau des graveurs en manière noire. Il est composé d'une lame d'acier & d'un manche rond. La lame, qui peut être longue de trois pouces, & large d'un pouce & quelques lignes, porte, à son extrémité, sur une face un biseau, & sur l'autre des sillons très-serrés. On aiguise cet outil du côté du biseau, & alors les sillons forment des pointes très-aigues qui donnent du grain au bois. On passe cet outil diagonalement sur toute la surface de la planche en appuyant un peu. S'il arrive qu'on ait donné le grain trop profond, on l'adoucira en y passant une pierre-ponce très-unie.

Peinture à la cire sur toile. On préférera la toile dont le grain sera uni & serré. Pour la préparer à recevoir la couleur, on appliquera avec une brosse deux ou trois couches de cire dissoute dans l'essence de térébentine, ou dans le vernis blanc le moins gras. Il faudra laisser sécher la première couche avant d'en appliquer une seconde, & lorsque la dernière sera seche, on fera fondre la cire en présentant la toile à un brasier ardent. Cette toile ne doit être chargée que de la quantité de cire nécessaire pour que toutes les parties en soient imbibées également, mais sans excès.

Il est encore une autre manière d'appliquer la cire: c'est de chauffer la toile au point qu'elle soit capable, par sa chaleur, de mettre la cire en fusion: ou encore de l'appliquer sur une plaque de cuivre bien chaude, & de la frotter avec un pain de cire. On comprend qu'à moins que la toile ne soit fort petite, le cirage ne peut se faire que par parties successives, & il faut avoir soin de le rendre très-égal.

Sur la toile cirée de l'une de ces manières, on pourroit peindre suivant le troisieme procédé de l'*encaustique*; mais alors on seroit obligé de rendre le cirage beaucoup plus fort, puisque la cire du fond doit imbiber & envelopper les couleurs dont il sera couvert.

Pour les ouvrages d'un fini très-précieux, on pourroit coller du papier sur la toile, & avoir attention que le cirage penétrât la toile & le papier.

Peinture à la cire sur plâtre ou sur pierre. Si l'on peignoit à crud sur le plâtre, la couleur resteroit à la surface, & la peinture se détruiroit par écailles. Il faut donc couvrir le plâtre d'un enduit de cire, & mettre deux ou trois couches de plus que sur la toile. Pour que la cire pénetre le fond, on l'échauffera avec le réchaud de doreur. On employera le même procédé pour la pierre, surtout quand on aura lieu de craindre les effets de l'humidité.

La troisieme espéce de peinture *encaustique* peut être pratiquée sur le plâtre ou la pierre, en prenant la précaution d'en boucher les pores. Cette précaution est nécessaire pour prevenir l'embut de la cire & les inconvéniens de l'humidité. Un vernis gras est le plus sûr des moyens qu'on pourroit employer. On le composera de parties égales d'huile de lin cuite, ou d'huile grasse des peintres, & d'ambre préparé de la manière qu'on a déja prescrite pour les vernis dorés. On liquefiera ce vernis avec de l'essence de térébenthine, & on en appliquera autant de couches qu'il sera nécessaire pour boucher les pores du plâtre. Lorsque ce vernis sera sec, on mettra l'enduit de cire dissoute, comme on l'a dit, on le laissera sécher, on peindra à l'eau avec les mêmes couleurs qu'on a coutume d'employer à l'huile, & on fixera la couleur avec le réchaud de doreur.

Blanc d'œuf sur les tableaux à la cire ou à l'encaustique. On prendra une brosse à peindre, neuve & très-propre, & de l'eau commune très limpide; on lavera le tableau en le frottant légérement avec la brosse, jusqu'à ce que l'eau ait pris partout: alors on enlevera l'eau superflue avec un linge doux & humide, & avant que le tableau soit sec, on appliquera le blanc d'œuf de la même manière que sur les tableaux à l'huile.

Vernis pour les tableaux à la cire. C'est un des avantages de ces tableaux de n'avoir pas de luisant. Cependant si, par un goût particulier pour cet éclat incommode & menteur, quelqu'un vouloit le leur procurer, il pourroit se satisfaire en y appliquant un vernis composé d'esprit de vin & de mastic. Ce vernis n'empêcheroit pas de retoucher le tableau: mais comme les résines

les plus blanches jauniffent facilement, on fera toujours mieux de s'en tenir au blanc d'œuf.

On peut commencer un tableau à l'*encaustique* & le terminer à la cire. C'est de cette maniere que M. Vien a fini son buste de Minerve.

On est maître de peindre les parties d'un tableau à des temps différens, sans que les jonctions des couleurs nouvellement appliquées, puissent être distinguées des anciennes; avantage que n'a pas la peinture à l'huile. Le comte de Caylus pensoit que la peinture à la cire conviendroit mieux que celle à l'huile pour restaurer de vieux tableaux. S'il ne se trompoit pas, cette utilité seule rendroit son invention précieuse.

Il avertit que les ébauches de la peinture à la cire ont quelque chose qui pourroit prévenir contre elle, parce que les couleurs ne paroissent pas couvrir autant que celles à l'huile; mais que cet inconvénient cesse quand on termine l'ouvrage.

» Nous n'avons rien fait, dit-il en terminant » son mémoire, qui n'ait été mis en épreuve par » d'habiles artistes; nous nous sommes corrigés » d'après leurs réflexions; nous avons enfin parlé » de perfectionner ces deux genres de peinture » autant qu'il a été en notre pouvoir : nous se» rons trop récompensés de nos travaux, s'ils » peuvent être de quelque utilité ». Malgré l'abandon où est tombée sa découverte, nous ne pouvons nous persuader qu'elle soit inutile. Elle renaîtra peut-être un jour avec gloire & perfectionnée. Nous ne serions pas étonnés que cette résurrection fût opérée par les Anglois plutôt que par nos concitoyens. Ce ne seroit pas la première fois que nos industrieux voisins nous feroient connoître l'avantage de ce que nous aurions d'abord négligé.

La découverte de l'*encaustique* fit beaucoup de bruit dans sa nouveauté. M. Bachelier prétendit l'avoir faite indépendamment de M. de Caylus, & même avant cet amateur; cette assertion fut loin d'être prouvée; & d'ailleurs, la première invention qu'on peut accorder à M. Bachelier, & qui elle-même paroît être postérieure à celle du comte de Caylus, n'est pas celle d'une *encaustique*, mais d'une peinture à la cire. Voyez l'article *encaustique* par M. Watelet, dans le Dictionnaire de la théorie des Beaux-Arts, dont celui-ci n'est qu'une suite relative à la pratique des mêmes arts.

Comme dans toutes les questions auxquelles le public prend quelque intérêt, il se forma un esprit de parti. M. Watelet lui même, qui embrassa le parti le plus juste, ne se montra pas tout-à-fait exempt de passion dans l'article auquel nous venons de renvoyer. Il y a traité avec trop peu d'égards M. Bachelier, artiste estimable, qui se distingua d'abord dans le genre de la peinture des fleurs, qui étonna ensuite le public par le rare talent avec lequel il peignit les animaux, & qui peu d'années après, s'éleva jusqu'au genre de l'histoire, & mérita que l'Académie Royale le plaçât dans la classe de ses professeurs. Il auroit peut-être encore mieux assuré sa gloire pour la postérité, si, continuant de peindre des animaux, il avoit préféré l'honneur d'être, en ce genre, le premier artiste de son siecle, à celui de disputer une palme passagère à une foule de rivaux fiers d'être cités quelque temps dans la première classe de la peinture : car on ne peut le dissimuler; de tous ces peintres d'histoire qui soutiennent la continuité du corps académique, & qui méritent plus ou moins l'estime de leurs contemporains, il ne restera pour l'avenir que le nom de ceux que la nature a marqués du sceau du génie.

Dans le temps où le public se partageoit entre M. Bachelier & le comte de Caylus, l'auteur de l'article *Encaustique* dans l'ancienne Encyclopédie, M. Monnoye, montra sa partialité contre le comte de Caylus en faveur de M. Bachelier.

Pour dégrader l'invention du premier, il tâcha de prouver que l'*encaustique* qu'il avoit trouvée n'étoit pas celle des anciens; & nous pensons, comme lui, que ce n'étoit pas du moins celle des anciens peintres de tableaux : mais l'invention de M. Bachelier ne se rapproche pas davantage du procédé des peintres de la Grèce.

Dans l'intention d'établir ses preuves, il détaille les conditions que doit avoir l'*encaustique* pour être reconnue la même que celle des anciens : mais il confond les différens genres d'*encaustique* qu'ils pratiquoient, & ne distingue pas la peinture des tableaux de celle des vaisseaux & de celle de bâtimens, que nous appellons peinture d'impression, peinture à la grosse brosse, peinturage, barbouillage. Ce n'est pas avec des notions aussi confuses que l'on peut éclaircir une question.

Il établit, 1.° que les anciens peignoient avec des cires colorées, qu'elles étoient peut-être mêlées d'un peu d'huile pour les rendre plus souples, & qu'ils les conservoient dans des boëtes à compartimens.

Puisqu'il est incertain que les anciens mêlassent de l'huile à leur cire, il ne falloit pas comprendre l'huile dans les ingrédiens de l'ancienne *encaustique*, & le comte de Caylus s'est bien gardé de la faire entrer dans la sienne. Dans sa première manière, il a composé les cires de façon qu'elles peuvent se conserver dans des boëtes à compartimens : dans sa première & dans sa seconde manières, il fait usage de cires colorées.

2.° M. Monnoie dit que les anciens faisoient fondre ces cires, & les employoient au pinceau. C'est ce que pensoit aussi le comte de Caylus, & c'est ce que Pline ne permet pas d'admettre pour la peinture des tableaux : il dit, comme

nous l'avons vu, qu'on peignoit dans ce genre au *cestrum*, ou *viriculum* ou plutôt *veruculum*, c'est-à-dire avec des espèces de brochettes ou de poinçons. Les différentes manières de peindre à l'*encaustique*, inventées par le comte de Caylus & M. Bachelier, exigeant l'usage du pinceau, ne sont donc pas l'*encaustique* des anciens peintres de tableaux.

3.° M. Monnoie implore le témoignage de Vitruve, pour prouver que les peintres anciens fixoient leurs tableaux par l'inustion avec un réchaud plein de charbon qu'ils promenoient sur la surface de la peinture. Vitruve & Pline, qui s'accordent à cet égard au point de s'exprimer presque dans les mêmes termes, ne disent assurément point que ce fût le procédé des peintres de tableaux, mais celui des peintres de bâtimens, lorsqu'ils vouloient fixer sur les murailles des couches de minium. On peut même conjecturer du récit de Vitruve, que cette invention est dûe aux Romains, & qu'elle est postérieure aux temps d'un certain Faberius Scriba. Ce Faberius paroît n'avoir pas épargné les frais pour faire peindre les murailles de sa maison en minium, & il perdit sa dépense, parce qu'on n'avoit pas employé ce procédé. Croit-on qu'il n'en eût pas fait les frais, si dès-lors ce procédé eût été connu. Vitruve dit que cette opération se nommoit en grec *καῦσις*, *ustion*, *brûlure*. La différence dans les noms en témoigne ordinairement dans les choses. Il est donc probable que la *καῦσις*, l'*ustion*, n'étoit pas la même chose que l'*ἔγκαυσις*, *ἐγκαυστική*, l'*inustion*, la *brûlure intérieure*, enfin l'*encaustique*. Mais si l'on admet que l'opération des peintres de murailles, étoit la même que celle des peintres de tableaux, les deux dernières manières de peindre à l'*encaustique* du comte de Caylus s'accordent avec celle des anciens.

4.° La dernière condition établie par M. Monnoye, est que les anciens frottoient & polissoient leur ouvrage avec des linges nets. Mais il se trouve que cette manœuvre étoit celle des peintres de murailles, & Vitruve ni Pline ne dit qu'elle leur fût commune avec celle des peintres de tableaux.

M. Monnoye oublie une des conditions les plus certaines de l'*encaustique* des anciens; c'est qu'elle étoit exécutée sur le bois ou sur le mur. Cette omission est peut-être volontaire; car s'il eût exclu la toile de l'*encaustique* des anciens, il auroit prouvé que celle de M. Bachelier différoit de celle des Grecs, puisqu'elle s'exécutoit sur la toile. Le comte de Caylus a fait faire sur bois les essais de ses inventions.

M. Monnoye assure que la première manière inventée par le comte de Caylus, n'est point l'*encaustique*, puisqu'on emploie l'eau bouillante au lieu du feu : cette objection nous paroît très-bien fondée.

Il déclare la seconde manière inventée par le comte de Caylus impossible dans l'exécution. On a vu cependant que M. Vien avança sa tête de Minerve suivant ce second procédé, & l'on ne peut contester la possibilité de ce qui a été fait. M. Vien trouva même cette seconde manière plus facile que la première, suivant laquelle il avoit cependant travaillé. Dans la spéculation elle paroît aussi aisée que la peinture en détrempe, puisqu'on opère de même avec des couleurs réduites en poudre & broyées à l'eau. « Pour ne pas faire comme M. Monnoye, » dit M. Watelet dans une note que nous transcrivons littéralement, nous ne nous en sommes » rapportés qu'à nos yeux, & nous osons assurer, d'après ce que nous avons vu, que le » procédé de cette seconde *encaustique* est très- » possible & très-facile, & que les détails de » l'opération que MM. de Caylus & Majault » ont donnés dans leur ouvrage ne laissent rien » à desirer. »

La troisieme & la quatrieme maniere inventées par le comte de Caylus & M. Majault paroissent ingénieuses à M. Monnoye : mais il dit que les conditions de l'*encaustique* n'y sont pas remplies. Elles le sont cependant suivant lui-même, puisqu'il admet comme *encaustique* le procédé des anciens peintres de murailles rapporté par Vitruve. On voit en lui l'opiniâtreté & la chicane de la passion, qui veut tout refuser au comte de Caylus, pour tout accorder à M. Bachelier.

Passons maintenant aux procédés de peinture *encaustique* inventés par cet artiste.

Première peinture encaustique de M. Bachelier. Elle ne consiste qu'à substituer à l'huile la cire blanche dissoute dans l'essence de thérébentine.

Ce procédé, comme on l'a vu, fut le premier qui vint à la pensée du comte de Caylus : mais il ne s'y arrêta pas, parce que Pline garde le plus profond silence sur les huiles essentielles, & qu'il n'est point du tout vraisemblable que les anciens en aient fait usage dans l'*encaustique*. Au reste, la dissolution de la cire dans les huiles essentielles n'est point une découverte; c'étoit un procédé connu de tous les chymistes.

Quelques personnes ont soupçonné que l'idée de peindre avec de la cire dissoute dans l'essence de thérébentine vint à M. Bachelier, sur ce qu'on avoit senti une odeur de thérébentine au tableau peint par M. Vien, d'après la découverte du comte de Caylus : cette odeur venoit non de la partie du tableau peinte à l'*encaustique*, mais de celle qui avoit été peinte suivant la maniere que le comte de Caylus appelle peinture à la cire. Cependant M. Bachelier a assuré que, plusieurs années auparavant, le hasard lui avoit fait découvrir la dissolution de la cire

dans l'essence de thérébentine, & que dès-lors il avoit fait quelques essais de peinture avec des couleurs broyées dans ce mélange de cire & d'essence. Il seroit peu honnête de ne le pas croire sur son affirmation.

Mais ce qui est certain, c'est que cette maniere n'a d'autre rapport avec l'*encaustique* des anciens que l'emploi de la cire. Ce qui est encore certain, c'est que ce n'est pas même une *encaustique*, puisqu'on opere en ce genre sans l'intervention du feu. Enfin le comte de Caylus, dans ses premieres expériences sur la peinture à la cire, a reconnu que cette pratique avoit de grands inconvéniens. Aussi le Lorrain, peintre dont nous avons parlé, qui avoit commencé, comme M. Bachelier, par peindre à la cire dissoute dans l'essence de thérébentine, crut-il devoir abandonner bientôt ce procédé pour celui du comte de Caylus. Il a peint à la cire non-seulement des tableaux, mais même des plafonds.

Cependant le Lorrain avoit, aussi bien que M. Bachelier, inventé ce procédé : il auroit pu mettre sa gloire à le défendre ; il en sentoit les vices, & n'hésita point à l'abandonner.

Seconde peinture encaustique de M. Bachelier. Ayez une toile forte & serrée : lavez-la pour en ôter l'apprêt ; tendez-la sur un chassis, & disposez ce chassis de maniere que vous puissiez tourner autour. Ayez des couleurs telles qu'on les emploie dans la peinture en détrempe. (Il faudroit dire telles qu'on les emploie à l'huile ; car les blancs dont on fait usage à la détrempe noirciroient.) A mesure que vous peindrez faites humecter votre tableau par-derriere avec une éponge. Par ce moyen, vous pourrez, à votre gré, retoucher votre tableau, y mettre l'accord & le fini.

Prenez ensuite du sel de tartre ; faites-en dissoudre dans de l'eau tiéde jusqu'à saturation. Filtrez cette eau saturée à travers un papier gris, & recevez-la dans un vaisseau de terre neuve & vernissée. Mettez ce vaisseau sur un feu doux : jettez-y les uns après les autres des morceaux de cire vierge, bien blanche & bien pure. A mesure qu'ils se dissoudront, cette solution se gonflera, montera comme du lait, & elle se répandroit même, si le feu étoit trop poussé. Il faut fournir à cette eau alkaline autant de cire qu'elle en pourra dissoudre. On s'assurera que la dissolution est parfaite, en la remuant doucement avec une spatule de bois : quand elle sera parvenue à son dernier degré, on aura une masse d'une blancheur éblouissante, une espece de savon d'une consistance de bouillie qui se dissoudra dans l'eau pure, en aussi petite quantité qu'on voudra, & fournira une eau de cire.

Le tableau terminé, on prend des brosses, & on donne au derriere de la toile une ou plusieurs couches plus ou moins fortes de cette dissolution de cire. L'épaisseur des couches doit être proportionnée à celle de la toile & à la force des teintes.

Ensuite on remplit de charbons ardens des réchauds de doreur. Le peintre les fait promener derriere la toile, mais lui-même reste placé devant sa peinture : il examine les effets de l'inustion & de la fusion de la cire qui pénetre la toile & les couleurs. Il dirige les mouvemens des réchauds, il ordonne de les hausser, de les baisser, de les fixer à une seule place, ou de les changer jusqu'à ce que tout le tableau soit suffisamment brûlé.

On peut retoucher le tableau, soit avec des couleurs préparées au savon de cire, sous forme liquide, ou sous forme seche, soit avec de la cire dissoute dans l'essence de thérébentine : ces différens moyens sont au choix du peintre.

Ce qu'il y a de plus avantageux dans cette maniere de peindre a le plus grand rapport avec la troisieme maniere à l'*encaustique* du comte de Caylus. Il en a été question pour la premiere fois dans l'ancienne Encyclopédie, article Encaustique, par M. Monnoye ; & les mémoires du comte de Caylus & de M. Majault avoient été mis au jour depuis quelques mois.

Le procédé du comte de Caylus peut s'exécuter sur le bois ; celui de M. Bachelier, qui ne peut s'exécuter que sur la toile, n'est certainement pas l'*encaustique* des anciens, puisque les Grecs ne peignoient pas sur toile, que les Romains n'ont peint sur toile que sous le régne de Néron, & que peut-être, dans toute l'antiquité, il n'y a eu de peint sur toile que le portrait colossal de ce prince.

L'invention de M. Bachelier doit avoir un grand vice : c'est qu'il entre de l'alkali dans son savon de cire, & que les alkalis gâtent un grand nombre de couleurs. Aussi les couleurs des tableaux que M. Bachelier exposa au salon pour confirmer sa découverte, étoient-elles grises & sales.

Enfin les anciens, en parlant de l'*encaustique*, ne font mention que de feu, de cire & de couleurs ; & le comte de Caylus n'a pas employé autre chose. Il s'est donc conformé plus exactement au texte des anciens que M. Bachelier avec ses essences & ses alkalis.

Troisième peinture encaustique de M. Bachelier. On delaye les couleurs dans l'eau de savon de cire dont on vient de voir la recette. On tient les couleurs dans des godets, & on les entretient dans un état d'humidité convenable en les humectant avec quelques gouttes de cette même eau de cire. On se sert de pinceaux & autres instrumens ordinaires : mais la palette

doit avoir reçu une préparation nécessaire à ce genre. Il faut la tremper dans de la cire bouillante pour qu'elle s'en pénetre, & la mettre ensuite sous une presse pour qu'elle ne se voile pas. On ratisse ce qui peut rester de cire sur cette palette.

Il faut aussi avoir à côté de soi deux vaisseaux de terre pleins d'eau, pour nettoyer les pinceaux dans chacun de ces vaisseaux l'un après l'autre, afin de les décharger de couleurs : après quoi, on les essuie sur une éponge.

Avec plusieurs serviettes appliquées les unes sur les autres, on fait une sorte de petit matelas qu'on humecte d'eau pure : on le tient appuyé derriere la toile, ou si ce matelas paroît trop incommode, on impregne d'eau de cire le derriere de la toile, & on l'humecte deux ou trois fois en hiver, & plus souvent en été.

Au reste, le matelas & l'éponge ne sont nécessaires qu'à ceux qui, n'ayant pas l'habitude de peindre à la detrempe, ne savent pas fondre une teinte humide avec une teinte seche.

Le tableau terminé par ce procédé, il ne reste plus qu'à le brûler : cette opération est indispensable. Allumez donc un grand feu qui forme une nape ardente ; présentez-y votre tableau du côté opposé à la peinture ; approchez-le davantage à mesure qu'il cessera de fumer : vous verrez la cire se gonfler, le gonflement se promener sur la surface, & disparoître quand il sera devenu général. Alors le tableau sera brûlé. Retirez-le peu-à-peu, comme vous l'avez approché, de peur que la surface ne reste inégale par un refroidissement brusque & subit. L'inustion, loin de détruire la peinture, la rend fixe & solide : elle change un enduit sans corps & sans consistance, que le frottement le plus léger pourroit emporter, en une couche dure, compacte, adhérente, mince, flexible, & capable de prendre le poli.

Si le tableau étoit grand, on le brûleroit par parties, en promenant par-derriere le réchaud du doreur, comme dans la méthode qui précéde.

L'artiste peut encore retoucher le tableau, même après qu'il est brûlé. Il faut l'humecter d'eau de cire. Le procédé convenable est de glacer la couleur ; c'est-à-dire, que si l'endroit est trop dur, on y étendra une teinte plus claire, & l'on repétera l'ustion pour l'endroit retouché : elle rétablira l'accord. On pourra aussi, pour retoucher l'ouvrage, se servir de pastels dont nous allons parler.

Quatrième peinture encaustique de M. Bachelier. Prenez de l'eau de cire dont vous venez de voir la préparation. Donnez-en aux couleurs la quantité convenable. Broyez-les. Transportez-les du porphyre sur un papier gris qui en boive l'humidité. Appliquez dessus un morceau de carton avant qu'elles soient entièrement seches. Donnez-leur la forme ordinaire de pastels, en les coulant & les laissant ensuite secher lentement à l'air libre : ces pastels sont tendres & mous, & capables de s'étendre sous les doigts. Travaillez avec ces pastels, & fixez la peinture par l'inustion, comme dans la methode précédente.

Dans ce que les anciens disent de l'*encaustique*, il n'est question ni de savon ni de pastels. Si l'on veut que l'*encaustique* qui se peignoit aux pinceaux, & qui étoit celle des peintres de navires, fût aussi celle des peintres de tableaux, Pline dit qu'ils employoient avec le pinceau des cires fondues au feu, *resolutis igni ceris penicillo utendi*, & c'est, il en faut convenir, une condition que n'a rempli ni le comte de Caylus ni M. Bachelier. C'est une observation que M. Monnoye n'a pas faite, parce qu'il vouloit présenter le dernier comme le restaurateur de l'*encaustique* des Grecs.

Mais en examinant la chose avec impartialité, on reconnoitra que le comte de Caylus & l'habile chymiste qui l'a secondé dans ses recherches, ont plus approche que M. Bachelier de ce que Pline nous apprend de l'*encaustique* des anciens. On peut ajouter qu'ils en ont plus approché en admetrant même les conditions que M. Monnoye exige pour cette *encaustique*. Je suis loin de croire cependant qu'ils l'aient renouvellée. Je suis très-persuadé que l'*encaustique* des Grecs étoit très-différente de la leur : mais je pense aussi que l'*encaustique* qu'ils ont inventée est d'une pratique plus facile & en même temps d'un meilleur effet que celle des anciens.

EXPLICATION *de la planche de la peinture encaustique.*

Figures 1, 2 & 3, palettes de différentes formes. Pour celle des peintures inventées par le comte de Caylus, qu'il appelle peinture en cire, & non *encaustique*, il sera bon d'avoir des palettes d'écaille. Pour la troisieme sorte d'*encaustique* de M. Bachelier, elles sont de bois, mais elles doivent avoir été trempées dans de la cire bouillante.

Figure 4, pinceaux.

Figure 5, couteau à broyer les couleurs sur les palettes. Le comte de Caylus recommande qu'il soit d'ivoire pour la peinture en cire.

Fig 6, forme de la boëte dans laquelle on tient de l'eau chaude pour fondre les couleurs, suivant la seconde manière du comte de Caylus.

Fig. 7, glace qui tient lieu de pierre à broyer les couleurs, & qui est appliquée sur un coffre de fer blanc. A l'un des angles de ce coffre est un goulot par lequel on verse l'eau bouillante.

lante. Sur la glace est une molette de marbre.

Fig. 8, boëte de fer-blanc avec un goulot qui sert à la remplir d'eau bouillante. A la surface de cette boëte sont des trous destinés à recevoir les godets remplis de couleurs.

Fig. 9 & 10, godets de crystal. Pour la peinture en cire du comte de Caylus, les godets sont de différentes grandeurs, ainsi que les trous du coffre.

Fig. 11, vases ou pinceliers, pleins d'eau, pour nettoyer les pinceaux suivant la troisième manière de M. Bachelier.

ENCOLLER. (v. act.) On *encolle*, avant de les imprimer, les toiles destinées à être peintes. Il y a des peintres qui ne veulent pas que leurs toiles soient *encollées*, parce qu'ils craignent que cette préparation ne fasse écailler les couleurs. Les doreurs *encollent* le bois qu'ils se préparent à dorer, & en saturent de colle tous les pores.

ENCRE *de la Chine*. Elle tire son nom de l'Empire qui la fournit. On en compose de factice. On en peut faire avec de l'extrait de réglisse & du noir de charbon réduits en bouillie sous la mollette. On joint à cette pâte un peu de colle de poisson, & on la met dans des moules frottés de quelque substance graisseuse. Ces moules peuvent se faire avec des cartes. Cette *encre* sert à dessiner à la plume, & à faire le trait des dessins qu'on se propose de finir au lavis. Souvent on lave entiérement le dessin à l'*encre de la Chine* : quelquefois elle sert à faire les touches dans des dessins au bistre; elle fait le noir dans les lavis colorés que l'on nomme *aquarelle*.

ENDUIT. (subst. masc.) Composition dont on revêt les murs. Il faut que les parties d'un édifice qui doit être orné de peintures à fresque, soit préparé à les recevoir par un *enduit*. Il en sera parlé à l'article FRESQUE.

ENTAILLE. (subst. fém.) Les graveurs en bois donnent ce nom à un instrument de bois dont ils se servent pour serrer & contenir les petits ouvrages qu'ils ne pourroient aisément tenir entre leurs doigts. On peut considérer l'*entaille* comme un quadre dans lequel ces ouvrages sont pressés, & qui en augmente le volume.

ENTRE-TAILLE. (subst. comp. fém.) Mot en usage dans la gravure en bois, pour désigner des tailles plus nourries en certains endroits que dans le reste de leur longueur. Dans la gravure au burin, on nourrit ainsi les tailles en les rentrant; mais dans la gravure en bois l'*entre-taille* doit être gravée au premier coup.

L'*entre-taille*, dans la gravure au burin, est une taille fine, passée entre deux autres tailles plus nourries. Ce travail sert à exprimer les substances luisantes, comme les eaux, les étoffes de soie, les métaux. La moire, les taches du marbre s'expriment par des *entre-tailles* interrompues. Ces *entre-tailles* sont aussi connues dans la gravure en bois. On peut, de même, dans la gravure à l'eau-forte, glisser des *entre-tailles* au moyen d'une pointe très-fine : mais ce travail n'a jamais le brillant qu'il peut recevoir du burin.

ESTOMPE. (subst. fém.) L'*estompe* se fait ordinairement d'une bande de peau de chamois que l'on roule & qu'on assujettit dans la forme cylindrique en la cousant. On taille en pointe ce cylindre de peau, avec un rasoir ou un canif bien coupant. En passant l'*estompe* sur les hachures de crayon dont on a couvert le papier, on les adoucit, on les noye ensemble, comme dans la peinture, on fond les teintes avec le pinceau. On peut se servir de l'*estompe* au crayon rouge sur papier blanc; mais il est rare qu'on en fasse usage dans cette manière de dessiner, parce que le crayon rouge estompé prend une couleur peu agréable. On réserve ordinairement l'*estompe* pour les dessins au crayon noir sur papier de demi-teinte : on n'*estompe* point les lumières. Si l'on trouve quelquefois convenable de fondre certaines hachures faites au crayon blanc, c'est alors le bout du doigt qui tient lieu d'*estompe*. *Voyez* à l'article CRAYON, ce qui a été dit sur les *Dessins au crayon*.

Nous venons de parler de l'*estompe* comme servant à donner & fondre les hachures faites au crayon : mais souvent on dessine avec l'*estompe* elle-même. Pour cela on écrase du crayon noir tendre sur un morceau de papier : les dessinateurs appellent cela *faire de la sauce*. On frotte l'*estompe* sur ce crayon écrasé, & l'on dessine avec cet instrument comme on peint avec la brosse. C'est avec l'*estompe* qu'on établit les masses; c'est avec la pointe de l'*estompe* qu'on fait des hachures sur ces masses; c'est encore avec cette pointe bien nourrie de poudre de crayon, que l'on frappe les touches : ce qui n'empêche pas que le dessinateur ne soit maître de donner quelques touches avec le crayon lui-même quand il le trouve convenable; car tout ce que nous disons sur la pratique, est toujours subordonné au goût & à l'intelligence. Cette manière de dessiner est très-convenable aux peintres, parce qu'elle a beaucoup de rapport avec la manière de peindre. Un autre avantage de l'*estompe* est de faire gagner un temps, qui est toujours beaucoup mieux employé à l'étude, qu'aux pratiques de la manœuvre. Une masse qui est établie en un instant à l'*estompe*, exigeroit beaucoup de temps pour l'établir à la pointe du crayon. Enfin

les masses sont plus sourdes à l'*estompe* qu'au crayon, parce qu'elles couvrent parfaitement le papier, dont la couleur est uniquement réservée pour les demi-teintes s'il est coloré, ou pour les lumières s'il est blanc.

On employe quelquefois l'*estompe* pour des *dessins* en petit : mais comme elle seroit trop forte si elle étoit faite de peau, on la fait avec de petits morceaux de papier roulé : la pointe n'en doit pas être coupée, mais déchirée, afin qu'elle puisse happer le crayon.



F

FAYENCE. (subst. fém.) *Couleurs pour peindre la fayence.* Il n'est point de notre sujet de nous arrêter à la fabrication de la *fayence*, sorte de poterie de terre qui a pris son nom de la ville de Faenza dans la Romagne, en Italie, où elle a été inventée : mais le Dictionnaire de peinture doit indiquer les *couleurs* dont on fait usage pour peindre la *fayence*. Il ne lui est même pas plus étranger de donner les *couleurs* des couvertes, que de parler de la sorte de peinture qu'on appelle d'impression.

Blanc. Il peut être comparé dans la fayence à ce qu'on appelle l'impression dans les sujets qui doivent être couverts de peinture. Il est composé d'une partie de salin, qui est le sel de verre ; de six parties de sable de Nevers, & de quatre parties de calciné ; c'est ainsi qu'on appelle une partie d'étain fin & cinq de plomb. On fait calciner au four ce mélange jusqu'à ce qu'il soit réduit en un gâteau de verre opaque & blanc comme du lait. On rompt ce gâteau, on l'épluche pour en ôter le sable qui y est attaché, & on le réduit en poudre très-fine au moulin.

Bleu. On prend le meilleur safre ; on le met dans un creuset ; on couvre le creuset d'une tuile qui résiste au feu ; on met le tout sous le four pour y être calciné : quand le four est froid, on retire le creuset. On prend autant de smalt, & on broye le tout ensemble, jusqu'à ce que ce mélange soit réduit en poudre très-fine, & l'on conserve cette couleur pour en faire usage.

Rouge. Le plus bel ochre jaune calciné deux à trois fois dans le four où l'on cuit les marchandises, pilé & broyé, donnera cette couleur.

Jaune. La terre de Naples bien broyée & délayée.

Autre jaune. 4 livres de mine de plomb, ou de plomb rouge, 2 de cendre de plomb, 2 de sable blanc, d'ochre rouge, ou d'ochre jaune calciné & réduit en poudre, 2 d'antimoine crud mis en poudre, 1 de verre blanc ou crystal, aussi mis en poudre. Mêlez, faites calciner doucement, faites fondre ensuite, pilez & broyez.

Verd. 2 livres verd d'ardoise, 1 de limaille d'épingles, 1 de minium, 1 de verre blanc. Mettez en poudre, mêlangez, faites fondre & broyez.

Autre verd. 1 partie, de jaune, 2 de bleu : mêlez, broyez. En unissant ces deux couleurs, on aura différens *verds*, selon que l'on mettra plus ou moins de jaune, la quantité de bleu restant la même.

Autre verd. 4 de bouteilles cassées, $1\frac{1}{2}$ verd d'ardoise, $1\frac{1}{2}$ de limaille d'épingles, un de soude d'alicant ou varech : mettez en poudre, pilez & faites fondre.

Brun. Calcinez de l'ardoise deux fois sur le four ; mettez-la en poudre, prenez-en deux parties, 2 de poudre de bouteilles cassées, 1 de chaux en poudre, 1 de soude & 4 onces de Périgueux. Mêlangez, faites fondre, &c.

Autre brun. 3 de minium ou mine de plomb, $\frac{1}{2}$ de sable d'Anvers, 1 d'ochre rouge, 4 onces de Périgueux.

Bleu violet. 1 de potasse, $\frac{3}{4}$ sable blanc, 2 de blanc à biscuit, mais sec, 8 onces de safre, 1 once de manganèse. Mettez en poudre, faites fondre.

Les *couleurs* étant ainsi préparées, on les emploie à l'eau, & au pinceau. On attend que la fayence qui a été trempée dans le blanc, soit sèche avant de la peindre.

Les *couleurs* dont nous venons de parler, servent à la peinture de la fayence commune. Ceux qui fabriquent de belle fayence, emploient de meilleures *couleurs* & un meilleur blanc.

Blanc fin. Tirez le sel de soude, comme il se pratique dans l'art de la verrerie. Prenez 50 parties de ce sel, 80 de beau sable blanc, pur & net ; réduisez le sel en poudre & mêlangez-le avec le sable. Faites calciner le mêlange dans la fournette, comme s'il s'agissoit de faire du crystal. Cela fait, mettez en poudre en le pilant, & passez au tamis. Prenez 50 d'étain & autant de plomb : calcinez comme ci-dessus & broyez. Passez au tamis ; ajoutez ces calcinés ensemble. Joignez-y 1 de la plus belle potasse blanche, 3 onces & 2 gros de manganèse de Piémont, préparée comme dans l'art de la verrerie. Mêlez le

tout, passez au crible, faites fondre, épluchez & broyez comme le blanc dont nous avons déja parlé. Une livre de ce blanc équivaudra à deux livres de blanc ordinaire.

Il faut, au reste, faire une expérience de ce blanc en petit, parce que si le sable étoit tendre à fondre, comme celui de Nevers, il en faudroit ajouter davantage.

On pourroit faire le blanc avec la soude même, sans en tirer le sel : il suffiroit d'ajouter à la composition sur chaque 100 livres, 8 livres de manganèse : comme les fayenciers ne sont pas accoutumés à faire usage de la manganèse pour le blanc, ils diront peut-être qu'elle rendroit l'émail brun ou noirâtre : mais qu'ils en fassent l'expérience en petit avant que de rien prononcer; la violence du feu détruit toutes les couleurs accidentelles, & toutes les saletés.

Autre blanc à l'Angloise. 150 livres de varech, ou de la soude qui se fait sur les côtes de Normandie; 100 de beau sable blanc; ajoutez 18 livres d'étain & 54 de plomb; calcinez ensemble; 12 onces de manganèse préparée comme pour le crystal. Mélangez, faites fondre, &c.

Autre blanc de Hollande. 50 de sable bien net, 15 de potasse, 20 de soude. Quand la soude aura été mise en poudre, on ajoutera 6 onces de manganèse; on mêlangera, on calcinera comme pour le crystal. On pilera, passera au tamis. On ajoutera 20 livres d'étain, 20 de plomb calcinés ensemble. Mêlangez, faites fondre dans le four, &c.

Bleu. Prenez du meilleur bol d'Arménie, calcinez trois fois, broyez. Prenez 12 livres de blanc fin réduit en poudre, 8 onces de safre ainsi préparé, 1 gros d'*æs ustum* mis en poudre: mêlangez, mettez sous le four dans un grand creuset à fondre; laissez refroidir le creuset, rompez-le pour avoir la matière. Epluchez cette matière des écailles du creuset, & vous aurez un très-beau bleu.

Verd. Prenez de l'écaillemine, ou limaille d'épingles pilée : mettez au creuset, couvrez avec une tuile : mettez sur un fourneau crud un peu de charbon, allumez à l'entour, puis mettez dans la cheminée & augmentez le feu peu à peu, jusqu'à ce que le creuset soit couvert. Continuez pendant deux heures; laissez refroidir, pilez, broyez, & gardez pour l'usage.

Prenez aussi l'écaille qui tombe de l'enclume des serruriers, sans ordure, pilez, broyez & gardez pour l'usage.

Prenez 8 de blanc en poudre, 5 d'écaillemine préparée, 1 gros de pailles de fer préparées; mêlez, faites fondre, &c.

Pourpre commun. 6 de blanc en poudre, 3 onces de manganèse; mêlez, faites fondre, &c.

Jaune. 6 de blanc en poudre, 5 onces de tartre rouge de Montpellier; réduisez en poudre; 1 gros 36 grains de manganèse préparée; mêlez, mettez dans un grand creuset à cause de l'ebullition; faites comme ci-dessus.

Brun. 6 de blanc commun en poudre, 3 onces de périgueux, $\frac{1}{2}$ de safre : mêlez & faites comme ci-dessus.

Noir. 6 de blanc commun en poudre, 3 onces de safre non-calciné, 2 de manganèse, 2 onces de périgueux, $\frac{1}{2}$ once de paille de fer. Mêlez, faites fondre, &c.

De ces couleurs mêlangées, on obtiendra toutes les autres.

COUVERTE.

La *couverte* n'est autre chose qu'une sorte de beau crystal tendre. Prenez 30 livres de litharge, 12 de potasse, 18 de beau sable blanc; ajoutez 2 onces d'arsenic blanc en poudre; faites fondre au four : cela fait, épluchez, comme le blanc, pilez, broyez. Cette composition donne un vernis brillant, & fait couler le blanc. Il faut qu'elle soit broyée & bien liquide : on l'employe de la manière suivante.

On a une brosse ou aspersoire; on la trempe dans la couverte qui est fluide comme l'eau; on tient la brosse de la main gauche; on tire à soi le crin avec les doigts de la main gauche, & on le lâche rapidement; cette opération suffisamment répétée arrose la piéce comme par une espéce de pluie. En Hollande, on tient la piéce de fayence, couverte de blanc, & peinte, sur la paume de la main gauche, & l'on répand la couverte dessus en la secouant.

Autre couverte blanche. Prenez quatre livres de cendres de plomb, 2 livres de cendres d'étain ou de potée, & une bonne poignée de sel commun : faites fondre le tout, jusqu'à ce qu'il se vitrifie, & formez-en des gâteaux pour l'usage.

Couverte jaune. Prenez cendres de plomb, minium & antimoine, de chacun une partie; de cailloux calcinés & broyés deux parties; une partie de sel gemme ou sel commun. Broyez, faites fondre, & procédez du reste comme à la couverte précédente.

Autre. Prenez 6 livres de cendres de plomb, 1 livre d'antimoine, autant de moulée d'ouvriers en fer, 6 livres de sable : faites fondre, &c.

Couverte verte. Prenez deux parties de sable,

trois parties de cendres de plomb, des écailles de cuivre à volonté; faites vitrifier. Ajoutez, si vous voulez, une partie de sel, la matière en fondra plus aisément. Le verd sera plus ou moins foncé, suivant le plus ou le moins d'écailles de cuivre.

Couverte bleue. Prenez du sable blanc, ou des cailloux, réduisez-le en poudre : ajoutez égale quantité de cendres de plomb, & $\frac{1}{2}$ de partie de bleu d'émail : faites fondre, formez des gâteaux & gardez-les pour l'usage.

Autre. 6 livres de cendres de plomb, 4 de sable blanc bien pur, 2 de verre de Venise, une demi livre ou trois quarterons de safre, une bonne poignée de sel, & procedez comme ci-dessus.

Couverte violette. Prenez cendres de plomb, 1 partie; sable pur, 3 parties; bleu d'émail, 1 partie; manganèse $\frac{1}{2}$ de partie, & procédez comme ci-dessus.

Couverte brune. Verre commun & manganèse, de chacun 1 partie; verre de plomb, 2 parties; opérez comme pour les autres.

Couverte noire ou foncée. 2 parties de magnésie, 1 partie de bleu d'émail, 1 $\frac{1}{2}$ partie de cailloux calcinés, de cendre de plomb, & de chaux. Le reste comme ci-dessus.

Couverte singulière. Minium & cailloux calcinés, par partie égale, le tout réduit en poudre, mis en fusion & formé en gâteaux.

Couverte de couleur ferrugineuse. Cendres de plomb, deux parties; cendres de cuivre & verre commun ou caillou blanc, 1 partie. Procédez comme pour les couvertes précédentes.

Les compositions suivantes sont de Kunckel, qui les a rassemblées dans son traité de la *Verrerie*: elles lui ont été communiquées par ceux qui, de son temps, travailloient à la fayence en Hollande : il les a vues pratiquer, & il en a éprouvé lui-même un grand nombre. Voyez la traduction que le baron d'Holbac nous a donnée de l'ouvrage de Kunckel.

Massicot, ou, *Base de la couverte blanche.* Prenez du sable fin, lavez-le avec soin; mettez sur 100 livres de sable, 44 livres de soude, & 30 livres de potasse; calcinez le tout, & vous aurez le massicot.

Autre préparation du massicot. 100 livres de sable blanc, 80 livres de chaux d'étain, 10 livres de sel commun : faites calciner le mêlange à trois différentes reprises.

Autre couverte de chaux d'étain. 100 livres de plomb, 33 livres d'étain : faites calciner, & vous aurez ce que l'on nomme *la matière fine* pour la couverte blanche.

Autre meilleure. 40 livres de sable bien pur, 75 livres de litharge ou cendres de plomb, 26 livres de potasse, 10 livres de sel commun : faites calciner ce mêlange.

Autre. 50 livres de sable pur, 70 livres de litharge, ou cendres de plomb, 30 livres de potasse, 12 livres de sel commun. Faites calciner. Il y a encore d'autres couvertes qui sont à-peu-près les mêmes.

On couvre les pièces de ces compositions fluides, on les peint ensuite, on les place dans les vases cylindriques de terre qu'on nomme *Gasettes*, & on met les gasettes dans le fourneau.

* *Email blanc.* Prenez 2 livres de plomb, & un peu plus d'une livre d'étain; calcinez ce mêlange, & réduisez-le en cendres. Prenez de ces cendres 2 parties; de sable blanc ou de cailloux calcinés, ou de morceaux de verre blanc, 1 partie; de sel, $\frac{1}{2}$ partie. Mêlez, mettez à recuire dans un fourneau, & faites fondre.

Autre. Plomb, 1 $\frac{1}{2}$ livre, calcinez. Prenez de ces cendres 8 parties, de caillou & de sel calcinés, 4 parties. Faites fondre, &c. Il y a d'autres combinaisons de ces substances qui reviennent à peu-près au même.

Fondant pour mettre la couverte en fusion. Prenez du tartre calciné, 1 partie; des cailloux & du sel en parties égales : faites fondre ce mêlange & le passez sur les vaisseaux quand la couverte prendra mal.

Autre. Tartre calciné, cendres de plomb & d'étain, caillou en parties égales : sel, 2 parties, faites fondre ces substances.

Couverte blanche, qu'on pourra même porter sur des vaisseaux de cuivre. Plomb, 4 livres, étain 3 livres, caillou 4 livres, sel 1 livre, verre de Venise, 1 livre : faites fondre.

Autre. Etain 1 livre, plomb 6 livres; faites calciner. Prenez de cette chaux 12, de caillou calciné 14, de sel 8; faites fondre par deux fois.

Autre meilleure. Etain 1 $\frac{1}{2}$, plomb 1 $\frac{1}{2}$, sel 1, verre de Venise $\frac{1}{4}$; opérez comme ci-dessus.

Autre. Plomb 4, étain 1 $\frac{1}{2}$, caillou calciné 3, sel 2, &c.

Blanc pour peindre sur un fond blanc. Prenez un peu d'étain bien pur, enveloppez-le d'argile ou de terre, mettez-le dans un creuset, calcinez, cassez le creuset, vous en tirerez une chaux ou cendre blanche : servez-vous de cette cendre pour peindre ; les figures que vous en tracerez viendront beaucoup plus blanches que le fond.

Il faut observer que, sur toutes les couvertes blanches qui précédent, il faut surtout que le plomb & l'étain ayent été bien calcinés, & que le mêlange, quand on y ajoutera du sel & du sable, soit remis encore à calciner pendant douze à seize heures.

Couvertes jaunes. Etain 2, antimoine 2, plomb 3, ou égale quantité de chaque substance. Calcinez, faites vitrifier ensuite. Cette couverte sera belle & très-fusible.

Autre jaune. Minium 3, poudre de brique 2, cendres de plomb 2, sable 1, d'une des couvertes blanches qui précédent 1, d'antimoine 2. Faites calciner, & mettez ensuite en fusion.

Jaune citron. Minium 3, poudre de brique bien rouge 3 $\frac{1}{2}$, antimoine 1. Mettez à calciner jour & nuit, au fourneau de verrerie pendant deux ou trois jours : fondez ensuite.

Autre jaune. Cendres de plomb & étain calcinés ensemble, 7 parties d'antimoine 1, faites fondre.

Autre. Verre blanc 4, antimoine 1, minium 3, mâchefer $\frac{1}{2}$; faites fondre.

Jaune clair. Minium 4, antimoine 3, mêlange de cendres de plomb & d'étain 8, de verre 3. Faites fondre.

Jaune d'or. Minium 3, antimoine 2, safran de mars 1. Faites fondre ensemble & pulvérisez. Faites fondre derechef, réitérez le tout jusqu'à quatre fois.

Autre. Minium & antimoine, de chacun 23; rouille de fer $\frac{1}{2}$. Faites fondre à quatre ou cinq reprises.

Autre. Cendres de plomb 8, caillou 6, ochre jaune 1, antimoine 1, verre blanc 1. Calcinez & ensuite faites fondre.

Tous ces jaunes donneront des nuances & une fusibilité différentes, si, après les avoir mis en fusion, on les fait recuire. Le broyement même contribuera à varier les nuances & a rendre plus ou moins fusible.

Couverte verte sur un fond blanc. Prenez cendres de cuivre 2 parties, d'une des couvertes jaunes à volonté 2. Mettez en fusion deux fois, & peignez légérement pour que la couleur ne soit pas foncée.

Autre. Verd de montagne, limaille de cuivre, minium, verd de Venise, par parties égales: faites fondre. On peut aussi s'en servir sans l'avoir mise en fusion.

Autre. Minium 2, verre de Venise 2, limaille de cuivre 1. Faites fondre.

Autre. Verre blanc, limaille de cuivre & minium en doses égales; faites fondre & broyez. Prenez ensuite de ce mêlange broyé 2 parties, de verd de montagne 1.

Autre. Mêlez & broyez l'une des couvertes jaunes précédentes, & l'une des couvertes bleues qui vont suivre : suivant les quantités différentes de ce mêlange, on aura différentes nuances de verd.

Couverte bleue. Cendres de plomb 1, cailloux pulvérisés 2, sel 2, tartre calciné à blancheur 1, verre blanc ou de Venise $\frac{1}{2}$, safre $\frac{1}{2}$. Faites fondre, éteignez dans l'eau, remettez en fusion & ainsi de suite plusieurs fois. Observez la même régle pour toutes les compositions où il entrera du tartre, sinon elles seront trop chargées de sel, & la couleur n'en sera ni belle ni durable. Calcinez le mêlange, pendant deux fois vingt-quatre heures, au fourneau de verrerie.

Autre. Tartre 1 livre, litharge $\frac{1}{4}$, safre demi-once, beau caillou pulvérisé $\frac{1}{4}$ de livre. Faites fondre, & procédez comme ci-dessus.

Autre. Plomb 12, étain 1; réduisez-les en chaux. Ajoutez sel 5, cailloux pulvérisés 5, safre 1, tartre 1, verre de Venise 1. Procédez par la calcination comme ci-dessus, & faites ensuite fondre le mêlange.

Autre. Tartre 2, sel 2, cailloux 1, litharge 1, safre 1. Achevez comme ci-dessus.

Bleu violet. Tartre 12, cailloux & safre de chacun 12 : achevez comme ci-dessus.

Autre. Etain 4 onces, litharge 2 onces, cailloux pulvérisés 5 onces; ajoutez une demi-drachme de magnésie, & achevez comme ci-dessus.

Tous les procédés qu'on vient de donner ont été éprouvés.

Couverte rouge. Antimoine 3, litharge 3, rouille de fer 1; broyez & gardez pour l'usage.

Autre. Antimoine 2, litharge 3, safran de mars calciné 1; achevez comme ci-dessus.

Autre. Verre blanc, réduisez-le en poudre très-fine. Prenez du vitriol calciné ou rouge; ou plutôt le *caput mortuum* de l'huile de vitriol. Édulcorez avec l'eau, mêlez avec le verre broyé. Peignez, & faites ensuite recuire votre ouvrage pour faire sortir le rouge.

Brun pourpre. Litharge 15, cailloux pulvérisés 18, magnésie 1, verre blanc 15. Broyez & faites fondre.

Couverte brune. Litharge & cailloux pulvérisés, de chacun 14; magnésie 2. Faites fondre.

Autre. Litharge 12, magnésie 1. Faites fondre.

Couverte brune sur fond blanc. Magnésie 2, minium & verre blanc, de chacun 1. Faites fondre deux fois.

Couverte couleur de fer. Litharge 15, sable & cailloux 14, cendres de cuivre 5. Faites calciner & fondre.

Autre. Litharge 12, cailloux 7, cendres de cuivre 7. Achevez comme ci-dessus.

Tous ces procédés sont d'artistes différens, & aucun ne donne la même nuance; il n'est donc pas superflu d'en avoir indiqué un si grand nombre. Il n'y a pas de circonstance où il importe plus d'avoir le choix. D'ailleurs Kunckel, dont on connoît l'exactitude dans le manuel & l'art expérimental, assure positivement qu'ils réussissent tous. (*Extrait de l'article* FAYENCE *de M.* DIDEROT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

FERMOIR, (subst. masc.) Instrument d'acier dont se servent les graveurs en bois. Les plus petits *fermoirs* sont faits avec des aiguilles.

FIEL, (subst. masc.) *Pierre de fiel.* C'est une pierre qui se trouve dans la vésicule du fiel des bœufs & autres animaux ruminans. Ces pierres sont de différentes grosseurs & plus ou moins arrondies. Broyées sur le porphyre, elles donnent un beau jaune doré qui s'employe dans la miniature & à la détrempe, & bien plus rarement à l'huile. La bile même des animaux ruminans, après avoir été desséchée, peut être employée à faire une couleur jaune.

FIXATION *du Pastel.* La facilité de la peinture au pastel, & la liberté qu'elle fournit à l'artiste de soigner, finir, retoucher son ouvrage autant qu'il lui plaît, donnent à cette manière de peindre bien des avantages sur la fresque & la détrempe, & même quelques uns sur la peinture à l'huile. Il ne manque à cette peinture que la solidité : quelques gouttes d'eau l'altèrent, le moindre frottement la détruit : si l'on peut y faire pénétrer quelque substance transparente & de nature concrete en dissolution, le pastel restera assujetti dès que cette substance sera sèche. Mais comment appliquer une liqueur sur des couleurs qui s'enlèvent aussitôt qu'on les touche?

La question n'est pas difficile à résoudre : il faut couvrir le pastel d'un tissu léger qui le garantisse du frottement, & c'est à travers ce tissu qu'on fera filtrer la liqueur que l'on y veut incorporer, qui pénétrera les couleurs, & les imprégnera de la matière solide à la fois & transparente dont elle sera chargée.

Ce moyen est aussi sûr que simple : il est aisé d'en faire l'épreuve de la manière que je vais indiquer.

Le pastel ne s'enlève de dessus le canevas qu'autant qu'il éprouve quelque frottement, ou qu'on le heurte avec un peu de violence. Si donc on se contente de poser légèrement sur la peinture un chassis monté d'un taffetas qui ne fasse qu'effleurer le pastel sans frottement ni secousse, il est clair qu'il n'en recevra pas la moindre altération, & que, par conséquent, on peut, sans crainte d'enlever ni d'effacer le pastel, insinuer à travers ce tissu, la liqueur propre à fixer les couleurs.

Il ne s'agit donc plus que de trouver la substance capable d'opérer cette fixation, & la liqueur capable de s'en charger.

Les résines qui, par leur transparence, sont la base des vernis, paroîtroient les substances les plus propres à cet usage. Mais toutes, à l'exception du camphre, qui n'a point de consistance, changent entièrement les nuances des couleurs. On ne peut donc employer que les gommes ou les colles qui n'ont aucune couleur par elles mêmes lorsqu'elles ont peu d'épaisseur, & qui n'altèrent pas la nuance des matières colorées.

Mais comment les incorporer au pastel, si l'eau seule peut les dissoudre, & s'il est des couleurs impénétrables à l'eau, telles que le bleu de Prusse, les lacques, &c?

La réponse est qu'il n'existe aucune couleur impénétrable à l'esprit de vin. Il est vrai qu'il ne peut dissoudre les gommes, non plus que l'eau ne peut dissoudre les résines : mais si l'on combine ensemble l'une & l'autre liqueur, la difficulté s'évanouit : elles incorporeront au pastel la substance concrete dont elles seront chargées.

C'est le résultat qu'on obtiendra, lorsqu'après avoir dissout dans l'eau quelque gomme ou colle,

& versé dans cette eau partie à peu-près égale d'esprit de vin, on humectera le pastel à travers un taffetas intermédiaire, avec un plumaceau chargé de ces deux liqueurs combinées. Le pastel sera sur le champ pénétré par l'un & l'autre menstrue au travers du taffetas, qu'il faudra tout de suite enlever de dessus la peinture aussi légérement qu'on l'y aura posé.

On pourra croire que le pastel doit alors s'attacher au tissu qui le touche. Il est vrai que j'en avois moi-même cette opinion au premier essai que j'en fis, & je fus étonné que le taffetas n'en eût rien enlevé, quoique je n'eusse pas apporté de bien grandes précautions.

On pourroit aussi penser que la liqueur devroit altérer les nuances du pastel, en l'imbibant de la liqueur même la plus transparente, puisque la moindre goutte d'eau claire qui tombe dessus, y laisse une tache.

Mais il faut observer que cette tache n'en feroit pas une si l'eau s'étoit étendue sur toute la surface du tableau: il paroîtroit seulement moins velouté, parce que les molécules du pastel se seroient un plus rapprochées. Puisque les pastels ont été préparés avec de l'eau sans en avoir éprouvé d'altération, de nouvelle eau ne peut leur en occasionner aucune.

Il ne reste donc plus de doute que sur la substance dont l'eau devient le véhicule. Assurément on ne sçauroit douter qu'elle altéreroit les couleurs, si, par elle-même, elle pouvoit influer sur leur nuance, comme le font les matières huileuses appellées résines, la sandaraque, le mastic en larmes; ou si elle étoit elle-même plus ou moins colorée, comme la gomme-gutte, le sang-dragon, &c. Mais dès qu'on employe une matière non résineuse, dépourvue de couleur sensible, & capable seulement d'acquérir la même consistance que les résines par l'évaporation de l'eau qui la tenoit en dissolution, les couleurs n'en seront pas plus altérées qu'elles ne le seroient par l'eau pure.

De toutes les substances concretes, solubles dans l'eau, les plus propres à remplir le but proposé, comme n'ayant aucune couleur, sont la gomme adragant, la gomme arabique, & les colles. Il est vrai que les gommes ont peu de corps & ne forment qu'une croute assez légere, qui, ne résistant point à des frottemens un peu rudes, laisseroit le pastel à découvert. Quelques limpides qu'elles soient, il vaut donc mieux employer les colles, & choisir la plus belle & la plus transparente. A ce titre, la colle de gants, celle de parchemin, & par-dessus tout la colle de poisson, méritent la préférence. Par ce moyen, les couleurs ne seront point altérées, & le pastel se trouvera bien fixé.

Voici le mécanisme de cette opération.

Choisissez la colle de poisson la plus nette & la plus blanche, & faites-en couper une demi-once en très-petits morceaux. Comme elle est en feuilles roulées, & que le dedans en est toujours d'une qualité médiocre, il faut le jetter. Mettez-la dans une caraffe, avec une livre, à-peu-près, d'eau bien claire. Le lendemain vous mettrez la caraffe dans un poëlon presque plein d'eau, sur la braise: tenez tout cela sur le feu trois ou quatre heures sans ébullition, mais toujours prêt à bouillir. Remuez de temps en temps la colle avec une cuiller de bois. Au bout de ce temps, la colle sera presque entierement dissoute. Versez-la dans un autre vase au travers d'un linge. Si c'est dans une bouteille, il faut attendre que la liqueur soit presque froide, sans quoi le verre éclateroit. Quand vous voudrez l'employer, versez-en dans une assiette une quantité proportionnée au besoin: joignez-y partie à-peu-près égale d'esprit de vin rectifié, & mêlez un instant les deux liqueurs avec un plumaceau.

La colle ainsi préparée, couchez votre tableau sur une table, la peinture en-dessus. Ayez un taffetas bien tendu sur un chassis, & posez-le sur le tableau de maniere que le taffetas touche légerement la peinture. Il est même bon de l'assujettir, en mettant, sur le bord de ce chassis, deux ou trois morceaux de brique. Trempez un plumaceau dans la liqueur dont nous venons de parler, & passez-le un peu légerement sur le taffetas d'un bout à l'autre, en évitant de passer deux fois sur le même endroit. A l'instant la liqueur pénétrera le pastel à travers le taffetas. Otez aussitôt adroitement le chassis, & laissez votre tableau sécher à l'ombre sans le remuer. Le pastel paroîtra d'abord très-rembruni: mais, semblable aux crayons qui sont toujours obscurs jusqu'à ce qu'ils soient secs, la peinture, en séchant, redeviendra ce qu'elle étoit.

Cependant si les crayons avoient été composés sans choix, ou que les couleurs du tableau fussent tourmentées, il pourroit arriver que les teintes resteroient un peu plus brunes qu'elles ne l'étoient avant l'opération, d'autant que le blanc de Troyes ayant peu de corps, les couleurs alliées à ce blanc prennent le dessus & dominent. Pour prévenir cet inconvénient, tenez un peu plus clairs que vous n'auriez fait tous les tons de votre tableau sans exception, par ce moyen, les touches seront toutes au point convenable.

Par ce mécanisme très-simple, on peut peindre au pastel des tableaux de la plus grande étendue, & fixer ensuite la peinture à l'aide d'un chassis mobile de taffetas ou de crin fort serré. Pour cet effet, on n'auroit qu'à faire préparer une toile très-fine, montée sur un chassis de la grandeur convenable, & la faire imprimer à la colle avec de la craie: c'est ce qu'on appelle en détrempe. Le pastel adhere très-bien sur un pareil canevas, & peut être fixé comme sur un tableau de chevalet: c'est une opération de deux minutes.

Dans ce cas, il seroit bon, pour plus de précaution,

caution, d'avoir deux ou trois de ces chassis mobiles dont nous venons de parler, afin d'arroser & laver d'eau chaude, avec une éponge, celui qui viendroit de servir, pendant qu'on employeroit l'autre, parce que si, par hasard, il s'étoit attaché quelques particules de pastel au tissu du taffetas, on ne les porteroit pas sur les autres parties du tableau.

Il feroit encore bon d'avoir, au lieu de plumaceaux, deux ou trois pinceaux faits exprès, pour pouvoir les laver de temps en temps dans l'eau chaude. Ces pinceaux doivent avoir, à-peu-près, la forme des vergettes dont on brosse les habits, & la longueur d'environ six pouces, non compris la poignée qui doit être un peu recourbée : mais ils ne doivent guere avoir que deux rangs de poil de blereau, d'environ deux pouces de sortie, parce qu'il ne faut pas répandre à la fois trop de liqueur; elle pourroit s'épancher & confondre les teintes, quoique je n'aye jamais éprouvé cet inconvénient. Je me suis quelque fois servi d'une pate de lievre.

S'il arrivoit, car il faut tout prévoir, qu'en étendant la liqueur, les poils du pinceau pénétrassent dans le tissu du taffetas, & se chargeassent de couleur, on s'en appercevroit sur le champ; la liqueur ne manqueroit pas de devenir louche dans l'assiette à mesure qu'on y tremperoit le pinceau pour en prendre : en ce cas, il faut renouveller sur le champ la liqueur & changer d'assiette.

On doit composer peu de liqueur à la fois, parce qu'elle pourroit se corrompre au bout de quelques jours, à moins qu'on ne mêlât tout de suite la dissolution de colle avec pareille quantité d'esprit de vin; ce qu'il faut faire en incorporant les deux liqueurs, de manière qu'on verse alternativement dans la bouteille un verre de dissolution de colle avec autant d'esprit de vin. Dans un temps froid, cette dissolution se coagule & reste en mucilage: mais, pour lui rendre la fluidité nécessaire, il suffit de mettre la bouteille dans de l'eau, qu'on fera chauffer un instant. Mettez aussi, dans les temps froids, l'assiette sur l'eau chaude, pour tenir la composition plus liquide pendant l'opération.

Comme on pourroit faire quelque méprise la premiere fois qu'on voudra la pratiquer, il convient d'en faire l'essai sur quelqu'ouvrage de peu de conséquence, ou même sur la moitié seulement d'un tableau qu'on aura peint tout entier pour cette expérience, afin de juger de la différence des tons lorsqu'il sera sec, & de l'effet de la liqueur sur le pastel.

Il est bon d'attacher quelques morceaux de carte sur les angles du chassis de taffetas, lorsqu'on se propose d'en faire usage pour fixer le pastel sur de grands tableaux, parce que le papier des cartes, en effleurant le pastel, n'en emporte pas la moindre particule, lors même que le chassis y fait quelque frottement.

Telle est la maniere dont j'ai fixé le pastel sur des canevas, soit de toile imprimée en détrempe, soit de velin, soit de papier.

M. Loriot s'est servi d'un autre procédé, qu'il a fait connoître enfin le 8 janvier 1780 à l'Académie de peinture. Il employoit la même composition; mais il la faisoit jaillir sur le pastel en forme de pluie, avec une vergette qu'il trempoit légérement dans la liqueur. A l'aide d'une baguette de fer courbe, il faisoit revenir à lui les soies de cette brosse, & les laissant ensuite échapper, elles répandoient sur la peinture, en se redressant brusquement, par l'effet de leur élasticité, des gouttes de liqueur qui la couvroient insensiblement toute entiere, en continuant d'arroser ainsi tout le tableau. Ce procédé réussit bien, mais il exige de la patience & beaucoup d'adresse. Il faut aussi que la dissolution de colle soit extrêmement claire, & même assez chaude, surtout en hiver; autrement elle se fige en l'air & fait des taches.

M. le Prince de San-Severo a trouvé, de son côté, un moyen de fixer le pastel, & n'en a jamais fait un secret: on le connoissoit en France par la relation de M. de la Lande publiée en 1769, onze ans avant que M. Loriot eût cessé de cacher le sien. La composition qu'ils employoient étoit à-peu-près la même. M. le Prince de San-Severo faisoit dissoudre de la colle de poisson dans de l'eau pure, & y mêloit ensuite de l'esprit de vin : mais il commençoit par la faire infuser dans du vinaigre distillé. Ce n'étoit pas d'ailleurs sur le pastel qu'il appliquoit immédiatement la liqueur; mais derriere le canevas qu'il tenoit renversé, la peinture en dessous, de maniere qu'elle s'insinuoit au travers & venoit imbiber le pastel. Ce procédé réussit parfaitement : on ne court pas le moindre risque de gâter le tableau; mais on ne peut l'employer que sur un canevas de taffetas ou de papier bleu : sur tout autre la liqueur ne pénétreroit pas.

Dans les trois procédés rapportés ci-dessus, la composition de la liqueur est la même; toute la différence est dans la manière de l'appliquer. L'usage & le temps apprendront quelle est la plus commode, la plus expéditive, & la moins sujette aux inconvéniens.

On peut, avant de faire dissoudre la colle dans l'eau au bain-marie, commencer par la faire infuser vingt-quatre heures dans une once de vinaigre distillé, suivant le procédé du Prince de San-Severo, qui d'ailleurs indique des proportions de colle trop fortes : il est certain que le vinaigre est utile contre la piqûre des insectes qu'il écarte, & que la colle peut attirer.

Il ne manquoit à la peinture au pastel que la solidité : l'y voilà parvenue. (*Traité de la peinture au pastel.*)

FLINQUER. (v. act.) C'est une opération préparatoire pour la peinture en émail. Quand la piece de métal qui doit recevoir l'émail est champlevée, il faut la *flinquer*, c'est-à-dire, la piquer avec le burin ou l'onglette, comme les limes dont se servent les menuisiers, & qu'on appelle *limes à bois*. Ce travail retient solidement l'émail, & lui donne en même temps plus d'éclat que s'il étoit appliqué sur une piece lisse.

FOIE DE SOUFFRE. Il peut être d'un usage très-utile pour éprouver les couleurs dont on soupçonne la tendance à noircir. Toutes celles qui sont fournies par les chaux métalliques tendent à se revivifier en métal, quand elles sont exposées aux émanations du principe inflammable dont elles sont composées: elles deviennent alors d'une couleur sombre & poussent au noir. Telles sont presque toutes les chaux de plomb, de bismuth, de mercure & d'argent qui proviennent de la dissolution de ces substances dans les acides. Il faut donc bannir, autant qu'il se peut, de la peinture toutes ces préparations, comme la *céruse*, le *blanc de plomb*, les *massicots*, le *minium*, la *litharge*, le *magistere de bismuth*; en un mot, toutes les couleurs qui ne résistent pas à la vapeur du *foie de souffre* en effervescence avec un acide. On peut être assuré qu'elles ne fourniront que des teintes infidelles, dont l'apparence séduisante n'a qu'un charme trompeur. Le *foie de souffre* est une pierre de touche à laquelle elles ne peuvent résister. Il suffit de le mêler avec du vinaigre, & l'on voit aussitôt si les couleurs qu'on expose à la vapeur qu'il exhale, doivent noircir avec le temps. On leur verra prendre en un instant la teinte défectueuse qu'elles contracteroient avec le temps.

On ne trouve pas du *foie de souffre* partout: voici comment il se compose. On prend une once de fleur de souffre & deux onces d'alkali fixe: on les met dans un matras, avec cinq ou six onces d'eau, sur un bain de sable; on fait bouillir le mêlange à petit feu pendant trois ou quatre heures, en le remuant de temps en temps. On le laisse refroidir; puis on le renferme dans une bouteille qu'on bouche bien: c'est du *foie de souffre* en liqueur. On peut le faire sans eau, dans une capsule de terre, en plus ou moins grande quantité: l'opération va plus vîte; il suffit de bien mêler sur le feu l'alkali fixe & la fleur de souffre. (*Traité de la peinture au pastel.*

FONTE *des Statues en bronze*. Quand l'artiste chargé de faire une statue qui doit être coulée en bronze, a terminé son modele & toutes les opérations qui doivent conduire au moment de la fonte; quand il a employé pendant un temps considérable, toutes les ressources de son art & de son génie pour laisser à la postérité un chef-d'œuvre colossal; il peut voir se détruire, en un instant, par le défaut de la fonte, le fruit de tous ses travaux & toutes ses espérances de gloire. L'opération critique de la fonte est exposée à mille causes d'accidens que toute l'industrie humaine ne peut prévoir ni prévenir. Mais plus ces accidens sont fréquens & difficiles à parer, plus l'art doit s'appliquer à lutter contre toutes les causes qui peuvent les produire.

Comme il est rare que, chez les modernes, un même artiste fasse plusieurs colosses en bronze, l'expérience des manœuvres de la fonte manque aux statuaires, & ils ont coutume de se reposer de cette opération délicate sur un fondeur de profession qui, ordinairement, n'a jamais fondu lui même que des canons ou des cloches. Mais si l'artiste abandonne à des mains étrangeres cette opération décisive, il faut du moins qu'il en ait la théorie, & que, s'il n'ose opérer lui-même, il puisse guider au moins l'ouvrier auquel il se confie.

Dans la partie théorique de ce Dictionnaire, on a donné quelqu'idée des différentes manœuvres qu'exige la fonte des statues. Voyez l'art. FONTE. Ce qu'on a dit peut suffire aux amateurs qui veulent satisfaire leur curiosité: mais les artistes qui veulent pratiquer eux-mêmes, ou conduire la pratique des ouvriers qu'ils emploient, ont lieu d'exiger des détails plus circonstanciés. Nous allons les donner tels qu'ils ont été publiés par M. Mariette, d'après les opérations de la fonte de la statue équestre de Louis XV par Bouchardon.

1. *Des atteliers, & en particulier de la fonderie.* Le choix d'un lieu convenable pour établir la *fonderie*, est le premier soin dont on doive s'occuper. Il mérite une attention particuliere & des précautions scrupuleuses. Il ne suffit pas que l'emplacement qu'on adopte soit spacieux, ouvert, uni, isolé, & d'un accès facile: toutes ces conditions remplies, on risqueroit de voir détruire les travaux dont il doit être le théatre, s'il étoit exposé aux atteintes de l'eau. Il est donc indispensable non-seulement qu'il ne puisse être inondé par des ravines; mais qu'il soit même éloigné de tout ce qui peut faire contracter au terrein de l'humidité. Pour s'assurer contre ces inconvéniens, on assied l'établissement sur un côteau peu élevé.

Mais cette précaution n'est pas encore suffisante. Il ne suffit pas de s'être garanti de l'humidité à la surface du sol, il faut encore être certain qu'elle ne sera pas à craindre même au fond de la fosse qu'il faudra pratiquer. On acquiert cette certitude en fondant le terrein au moins jusqu'à la profondeur que doit avoir la fosse: il faut être bien assuré que même à cette profondeur, on restera encore fort au-dessus de l'eau des puits voisins, dans la crue la plus haute. Sans cette

précaution, on auroit toujours à craindre que l'eau ne vînt à filtrer dans la fosse.

Cependant, quand on n'est pas maître du terrein, il faut se déterminer à construire la fosse & le fourneau en contre-haut, & à les établir sur la surface même du terrein. L'opération en devient plus dispendieuse; mais cette méthode a ses avantages qui lui sont particuliers & qui peuvent être regardés comme un dédommagement de la dépense. C'est ainsi qu'a été fondue la statue de Louis XIV, à la place de Vendôme, par Girardon, & celle de Pierre I, à Saint Petersbourg. Ecoutons l'auteur de ce dernier ouvrage.

» La nature du sol marécageux de Petersbourg, » dit M. Falconet, n'ayant pas permis de creuser une fosse, le fourneau fut construit de maniere à dominer le moule, comme fut celui » de Girardon. Si c'eût été mon affaire, je l'eusse » fait bâtir huit pieds plus bas, & la fonte eût » été faite presque au rez-de-chaussée; car il y » auroit eu à craindre les inondations jusqu'à » deux ou trois pieds au-dessus du sol. A cela » près, j'ai eu lieu de comparer toutes les difficultés des travaux faits dans une fosse, avec » la grande facilité d'agir librement autour d'un » grand modele de cire, & d'un moule qui ne » sont point engagés dans quatre murailles.

» C'est peut-être pour épargner la dépense, » peut-être aussi n'est-ce que la routine qui fait » qu'on s'enterre à vingt ou trente pieds de profondeur, & qu'on s'y donne gratuitement » bien des peines. On fond le canon dans une » fosse; nous employons des fondeurs de canons, » ou des ouvriers qui ont appris à fondre avec » eux; & du maître à l'apprentif, l'usage passe » aux statues colloffales. Nous ne pensons pas » nous-mêmes à la différence des objets, ni que » l'attelier pour le canon est d'un usage continuel, tandis que celui du colosse ne sert ordinairement qu'une fois dans le même lieu.

» Comment faudroit-il donc faire? Elever » le mur de la fosse de quatre pieds d'épaisseur; » par les trois côtés qui ne font pas appuyés sur » le massif du fourneau, le flanquer de forts » éperons de brique, le bien faire sécher, & » fondre hardiment. J'assurai mon mur à la seconde fonte avec de fortes pieces de bois posées horisontalement contre le mur de l'attelier, par un bout, & par l'autre contre le » fosse. Ces étaies nombreuses & que le besoin » prescrivoit, répondoient de tout. De forts » liens de fer, placés vers le haut & vers le bas » du mur, & enclavés dans le milieu de son » épaisseur, contribuerent encore à en assurer » d'autant plus la solidité. » Ce passage deviendra plus clair, quand on aura lu les détails des opérations de la fonte. Passons à l'établissement de l'attelier où doit se faire la fonte.

Il est nécessaire qu'il soit spacieux. Outre la fosse & le fourneau qui doivent en occuper la plus grand espace, c'est encore là que se fera l'application des cires dans les creux du moule de plâtre, & que se conduiront d'autres opérations, auxquelles il faudra qu'un grand nombre d'ouvriers puissent travailler à la fois sans se gêner réciproquement.

Il ne suffit pas que l'attelier soit vaste; il faut encore que le comble en soit exhaussé, & que sa hauteur suffise à l'échappement qui fera nécessaire pour retirer la statue de la fosse. D'ailleurs, si cet édifice n'avoit pas une assez grande élévation, la flamme qui s'éleve de temps en temps de la chauffe, & même l'excessive chaleur du fourneau, en embrâseroit le comble.

Le plan de l'attelier destiné à la fonte de la statue équestre de Bouchardon, étoit un quarré long qui, dans sa longueur, & dans œuvre, portoit 89 pieds, sur 36 & demi de large. Les murs qui en formoient l'enceinte, avoient deux pieds & demi d'épaisseur.

La fosse ne peut être soumise à une proportion générale: elle doit répondre, par ses dimensions, à la grandeur de l'ouvrage qu'on a dessein d'y couler en bronze. Sa forme peut varier suivant celle de cet ouvrage; mais elle doit toujours être construite au-devant du fourneau, & avoir assez de profondeur pour que le métal, en sortant du fourneau, aille, par une pente qui ne soit pas trop précipitée, se verser dans les ouvertures des jets du moule qui est enterré dans la fosse. La solidité est ici d'une grande importance; les parois de la fosse ne doivent pas être exposés à des éboulemens, & la terre y doit être soutenue par un mur d'une forte construction. La partie latérale contre laquelle est appuyé le fourneau, est celle qui exige la plus forte résistance: on la construit de pierre dure & d'un bel appareil.

On donne encore plus de soins à rendre indestructible le fond de la fosse. On y pose un massif proportionné à la grandeur de l'ouvrage. On ne se contente pas de former ce massif de plusieurs assises de pierres dures: on les lie encore avec des tirans & des ancres de fer. Il faut que cette masse ait assez de résistance & de solidité, pour recevoir, sans en être ébranlée, le scellement des arbres de fer qui soutiendront le moule, qui le contiendront dans un état parfait d'immobilité, & qui, malgré toute la puissance de ses efforts, ne lui permettront pas de travailler. Pour la statue de Bouchardon, ce massif, composé de trois assises, formoit un parallelograme de dix-huit pieds six pouces de long, sur dix pieds neuf pouces de large. D'autres massifs, ou des de pierre, solidement enterrés, sont destinés aux scellemens des chevalets de fer, sur lesquels doivent venir s'appuyer les traverses de fer de l'armature du moule: on les adosse aux murs de la fosse, dans les deux parties laté-

rales. Les intervalles que laissent entre eux ces différens massifs, sont ensuite remplis de briques. Il faut que ces briques soient posées de champ & d'arrasement avec les massifs de pierre, ce qui produit une aire unie & parfaitement de niveau.

On jette en même temps & à la même profondeur, les fondemens de la chauffe. Ils doivent être construits en briques; car la pierre seroit incapable de résister à l'extrême vivacité du feu qu'elle auroit à supporter; elle se calcineroit bientôt, & le travail seroit détruit. La chauffe est toujours voisine du fourneau, & ne doit faire avec lui qu'une seule masse. On y pratique un cendrier, des galeries souterraines & tournantes, & tout ce qui est jugé nécessaire pour le bien du service.

» Le massif de pierre, servant de fondement » au fourneau, ayant été porté, pour la statue » de Bouchardon, à la hauteur de dix-huit pieds » & demi, & la bâtisse de la chauffe étant parvenue à la même hauteur, on coucha sur une » derniere assise de pierre dure, mise parfaitement de niveau dans toute l'étendue dudit » massif, de même que dans la partie de la » chauffe construite en brique, qui lui étoit » arrâsée, seize tirans de fer, de deux pouces & » demi de grosseur, deux posés diagonalement » & formant une croix de Saint André, les » autres se croisant quarrément, & tous traversant d'un bout à l'autre la masse entiere du » fourneau & de la chauffe.

» On éleva ensuite sur les bords de ce massif » un mur de pierre dure, de deux pieds d'épaisseur, qui servit d'enveloppe extérieure tant au » fourneau qu'à la chauffe. Le mur devant monter à la hauteur de quatorze pieds prise du » dessus du massif; & avant qu'il fût hors de » terre, lorsqu'on eut composé le premier cours » d'assise qui le mettoit à deux pieds plus haut » que la derniere assise du grand massif, on établit un second rang de tirans de fer en même » nombre, & dans la même position que les » premiers. Une troisiéme & semblable distribution de tirans de fer se fit neuf pieds plus » haut, & tous ces tirans, qui, pour les mieux » ajuster, & les faire agir avec plus de force, » furent composés chacun de deux piéces de fer, » retenues à leur jonction par une double bride, » portoient à leurs extrêmités des yeux ou boucles, dans lesquelles on fit passer, en ligne » perpendiculaire, des ancres ou grosses barres » de fer. Celles-ci étoient appliquées, & comme » collées sur les parois extérieurs du mur, elles » embrassoient la masse totale du fourneau & de » la chauffe, en lioient étroitement toutes les » parties, les retenoient, & empêchoient qu'aucune ne s'écartât ».

L'espace que laissent les murs destinés à envelopper le fourneau, ne doit pas rester vuide; on le change en une masse solide, en le remplissant de briques posées de plat, & sur cette plateforme, on établit un double rang d'autres briques, capables de résister à la plus violente action du feu, sans qu'on puisse craindre qu'il se réduise à un état de vitrification. Ces briques elles-mêmes serviront de bases à d'autres rangs de briques qui formeront l'âtre du fourneau. Ces dernieres doivent suivre la même pente qu'il sera nécessaire de donner à l'âtre, pour qu'il puisse, après la fusion, faciliter & accélerer l'écoulement du métal. Il faut observer que les briques de l'âtre se posent de champ. L'âtre fait le fond d'un bassin dont les bords vont en glacis. Il semble presque inutile d'avertir que ces briques doivent être frappées de la plus vive action du feu, & être, ainsi que celles qui forment l'âtre lui-même, à l'épreuve de la vitrification. On les pose de plat. Il faut qu'elles surpassent la hauteur à laquelle on a calculé que la matiere arrivera, lorsque tout le métal sera réduit en fusion.

A l'endroit où se terminent les bords du bassin, commence la voute ou calotte du fourneau. Elle est faite en cul-de-four. On lui donne un bombement proportionné à la grandeur de la machine, en comptant depuis le fond de l'âtre, jusqu'à la plus haute élévation de la voute. Un double rang de briques, des plus difficiles à vitrifier, en forme l'enveloppe. Cependant cette enveloppe n'est pas entierement continue, la nature même des opérations pour lesquelles elle est construite, exige qu'elle soit interrompue en quatre endroits différens. 1°. & 2°. par les ouvertures de deux portes latérales, qui doivent être de plein ceintre, & par lesquelles on jettera le métal dans le fourneau. 3°. Par une autre ouverture, également en plein ceintre, qui établit une communication avec la chauffe. 4°. Et enfin par le trou destiné à recevoir ce qu'on appelle le tampon. L'obligation où nous sommes de nommer certains objets avant d'avoir pu les définir ou les faire connoître, répand une obscurité inévitable sur cet article, qui ne pourra être parfaitement compris par les personnes peu familieres avec le sujet qui y est traité, qu'à une seconde lecture. Nous n'aurions pu éviter ce défaut qu'en tombant dans des longueurs & des répétitions, ou en faisant précéder cet article par d'ennuyeux préliminaires. Nous observerons que toutes les différentes coupes dont nous venons de parler, exigent des briques différemment configurées, & qui doivent être travaillées dans les tuileries sur des calibres en bois tracés avec une extrême précision. Quand la voute est terminée, on établit au-dessus un plancher d'une épaisseur proportionnée, & qui se construit en briques ordinaires.

La bouche extérieure de l'ouverture au fond de laquelle est le trou qui recevra le tampon, doit avoir la figure d'une petite niche. Il faut encore choisir les briques les plus difficiles à vi-

trifier pour en revêtir tout le contour. On l'assujettit en dehors par des bandes de fer qui en préviennent l'écartement.

Les deux ouvertures ou portes latérales du fourneau, par lesquelles on jette le métal, demandent à être le plus souvent fermées pendant l'opération de la fusion, & l'on se sert, pour cette clôture, de puissantes portes de fer. Chacune de ces portes fut composée, pour la fonte de la statue de Bouchardon, d'un chassis de gros fer, lié dans son milieu par une croix semblablement de gros fer; &, sur ce chassis, fut appliquée & retenue avec des cloux à têtes rondes, rivés par derriere, une double couche de bandes de fer plat, épaisses de sept à huit lignes, & larges de deux pouces, qui anticipoient un peu l'une sur l'autre. Ces portes étoient branchées & suspendues en trois endroits à une triple chaîne de fer, qui, se réunissant à une pareille chaîne simple, alloit s'accrocher plus haut à une bascule de fer. Cette bascule, chargée de poids à son autre extrêmité, & roulant sur un chevalet où elle posoit en équilibre, donnoit aux ouvriers chargés de la faire mouvoir, autant de facilité qu'il étoit possible pour faire monter ou descendre au besoin la porte de fer. Mais il est encore une autre précaution qu'on ne sauroit négliger. Comme toutes les fois que, pendant le temps de la fusion, il faut ouvrir les portes, la flamme en sort & s'éleve avec une extrême impétuosité, des deux ouvertures extérieures du fourneau, vers le plafond qu'elle menace d'incendier, ou de calciner, ; on a soin de le revêtir en cet endroit d'un double rang de briques très-difficilement vitrifiables; un double rang de semblables briques sert de seuil à ces ouvertures, qui sont d'ailleurs soutenues par deux bandes de fer.

Il ne suffiroit pas d'avoir choisi des briques qu'on ne craindroit pas de voir tomber en vitrification, s'il pouvoit arriver que le ciment qui les unit entre elles fût lui-même vitrifié ou calciné. Il faut donc, pour éviter cet accident qui entraîneroit la ruine de la machine entiere, au lieu de maçonner les briques avec du mortier ordinaire, les lier avec la même sorte de terre dont ces briques ont été fabriquées. On gâche cette terre comme du plâtre, & les briques étant liées par la même substance qui les compose, ne forment plus toutes ensemble, après le recuit, qu'une masse unique, également indestructible par le feu dans toutes ses parties.

Nous venons d'annoncer que cette construction a besoin de subir, lorsqu'elle est terminée, une opération que l'on nomme le recuit. On y procéde en remplissant l'intérieur du fourneau de ce qu'on appelle des bricaillons, & qui n'est autre chose que des briques cassées qui, par leur réunion, augmentent considérablement le degré de chaleur dont chaque morceau se pénetre. On bouche les entrées & l'ouverture du tampon avec des briques qu'il faut maçonner, puis l'on fait dans la chauffe un feu semblable à celui qui sera nécessaire pour la fusion du métal. Ce feu, qui deviendra violent, doit d'abord être modéré; on l'augmente graduellement, jusqu'à ce qu'on ait lieu de croire qu'il a pris assez de force & qu'il a eu assez de durée, pour que les bricaillons soient absolument rouges. Quand ils sont refroidis, & que les ouvertures sont débouchées, on s'assure, par une visite scrupuleuse, qu'il ne s'est fait dans la construction aucune lésarde, & qu'aucune partie n'en est endommagée.

C'est encore avec des briques très-difficiles à se vitrifier, que l'on est obligé de construire l'enveloppe intérieure de la chauffe. Ce réduit, composé d'un double rang, est vouté & adossé au fourneau. Le bois y est jetté par un soupirail pratiqué au haut de la voute, & tombe sur une grille de fer placée en contre-bas à une distance convenable de cette voute. Comme la force du feu pourroit faire plier cette grille, elle est assujettie par des barres de fer mises transversalement au dessus & au dessous, & qui passent sur leurs cornes pour laisser aux cendres un passage plus libre.

La chaleur pourroit s'échapper par le trou destiné à jetter le bois. Pour fermer ce trou, on a imaginé une pêle mobile, dont un ouvrier, sans être obligé d'employer une très-grande force, tire ou pousse le manche quand il faut ouvrir ou fermer le soupirail. Au moment où le soupirail est ouvert, le feu s'échappe avec impétuosité; il menace de frapper & d'incendier la charpente : mais il est arrêté par une niche de briques qu'on a construit tout auprès pour rompre & rendre inutile sa fureur.

La flamme, qui ne trouve dans la chauffe aucune issue extérieure, est obligée de passer dans l'intérieur du fourneau par un canal de communication qu'on lui a ménagé, & qui est un peu incliné en devant. Elle se porte avec toute la vivacité dont elle est capable, vers le trou du tampon qui est vis-à-vis; elle se partage en deux branches, tourbillonne, & se répand dans toute la capacité du fourneau.

La violence du feu, & le poids énorme du métal en fusion briseroient le mur qui sépare le fourneau de la chauffe, si l'on ne donnoit pas à ce mur une épaisseur capable de leur opposer une résistance victorieuse. On le construit de ces mêmes briques dont nous avons déja parlé tant de fois, & qui ne craignent pas la vitrification. Pour ajouter encore à sa force, on le munit, dans le milieu de son épaisseur, d'une forte plaque de fer fondu.

Le feu s'étouffe & périt, si sa vie n'est entretenue par l'agitation de l'air. Trois ventouses lui servent de poumons & introduisent dans la chauffe, par des conduites étroites, le fluide

dont l'absence frapperoit le feu de mort. Les ouvertures de ces conduites, placées hors de l'attelier, sont exposées à différens vents, pour que le succès de l'opération ne soit pas soumis aux variations de l'air. Mais si l'on se ménage la ressource de profiter de tous les vents, tous cependant ne sont pas également heureux; le vent du nord est le plus favorable, & c'est celui dont le fondeur desire l'influence, pour le moment où il mettra le metal en fusion.

Avant de pénétrer jusqu'à la chauffe, l'air qui s'insinue par les trois passages qu'on lui a ménagés, circule par un nombre égal de descentes qui vont en rampant, & il est contraint de se porter dans des galeries voutées & souterraines qui embrassent le cendrier de toutes parts. Ce dernier lieu est un receptacle d'une profondeur égale à celle de la fosse: les cendres & les charbons s'y précipitent par un passage qui se termine à la grille de la fosse, & qui s'élargit par le bas. C'est par ce même passage, que l'air extérieur communique avec la chauffe.

L'art augmente encore la vivacité naturelle de l'air, en le contraignant de s'engager dans des ouvertures ménagées entre les languettes de briques qui ferment de trois côté le cendrier. Chacune de ces languettes est placée vis-à-vis de la ventouse qui sert de véhicule à l'air extérieur. Les trous sont obliques, & leur direction est de bas en haut. Comme l'air, en se raréfiant, pourroit forcer les canaux qu'on l'oblige à parcourir, on pratique, dans la voûte des galeries, des évents qui ont leur issue dans l'attelier.

Il faut aussi ménager une issue à la fumée. On avoit pratiqué, pour la fonte de Bouchardon, au pied de la voûte du fourneau, & dans l'intérieur, six petites ouvertures quarrées de six pouces de large sur neuf de haut. Elles répondoient à un même nombre de tuyaux aussi quarrés, qui montoient perpendiculairement, & avoient leurs issues au droit du plancher qui couvroit le fourneau. Elles y portoient la fumée accompagnée de flammes que fournissoit le fourneau; l'une & l'autre étoient reçues ensemble dans autant de cellules quarrées & voûtées qu'il y avoit de tuyaux; mais l'air s'introduisant par les portes dont ces cellules étoient percées des deux côtés, dissipoit la flamme: la fumée restoit seule, & montant le long des tuyaux rampans, elle se réunissoit pour être portée au-dehors par le moyen de deux grands tuyaux de cheminée, l'un à droite, & l'autre à gauche, qui tous deux surmontoient le comble.

Ces deux tuyaux qui descendoient en contre-bas jusques sur les ouvertures latérales du fourneau, servoient à recevoir les portes de fer lorsqu'on les haussoit. Les chaînes & les bascules auxquelles ces portes étoient suspendues y étoient logées: mais comme il pouvoit arriver qu'on eût à y travailler, & qu'il étoit au moins nécessaire de pouvoir examiner si elles n'avoient pas besoin de quelques réparations, on avoit pratiqué à dessein dans les languettes, des ouvertures à trois pieds au dessus du plancher qui couronnoit le fourneau. Au moyen de ces ouvertures, on s'étoit préparé, avec ces pièces importantes, une communication qui pouvoit devenir très-utile.

2. *Du modèle.* Avant de préparer ses études, le statuaire a coutume de se rendre compte à lui même de ses propres pensées par un premier modèle en cire ou en terre. Ce n'est encore que l'idéal de son ouvrage, sur lequel il peut revenir à son gré. Ses études finies, il fait un second modele d'une grandeur médiocre, qui représente d'une manière arrêtée, & avec la plus grande précision, l'objet qu'offrira le grand modèle. Il se sert, pour cette opération, de terre glaise bien dépouillée de tous les petits grains de sable & de toutes les ordures qui pourroient y être mêlées. Cette terre doit être d'ailleurs paitrie, amollie, & tenue dans un degré d'humidité qui la rende maniable au gré de l'artiste. Ces soins ne sont pas particuliers aux petits modèles des ouvrages destinés à être jettés en fonte; la terre glaise destinée à modeler, exige toujours ces mêmes préparations.

Le petit modele une fois arrêté, doit servir à prendre toutes les mesures dont le statuaire aura besoin pour la confection du grand modèle. Il se sert, pour les prendre, d'équerres, de régles, de compas, & d'echelles de réduction qui sont également appliquées sur le grand & le petit modèle.

Quand le modele excède la hauteur de cinq ou six pieds, ou même quand il approche de cette proportion, on employe le plâtre préférablement à toute autre matière. La terre glaise dont les parties constituantes sont plus fines, & qui porte avec elle une onctuosité qui la rend plus mariable, sembleroit, par ces avantages, devoir conserver le droit d'être preférée: mais elle pèche par sa résistance à conserver longtemps le même degré d'humidité: elle a encore le défaut de s'affaisser & de se laisser entraîner par son propre poids, quelque précaution que l'on prenne pour la contenir; enfin les parties qui se sont séchées avant que les autres aient reçu la dernière main, diminuent de volume & ne se trouvent plus avec les autres dans les justes proportions qu'elles devroient avoir. Ces désavantages la font rejetter dans les grands ouvrages, quoique les avantages précieux qui la distinguent la fassent préférer dans les morceaux de petite & de moyenne proportion.

Le plâtre n'a pas les mêmes inconvéniens. Il

se durcit presqu'aussi-tôt qu'il a été employé; ses parties moins subtiles ne se resserrent pas comme celles de la terre glaise, & ne perdent pas sensiblement la proportion qu'elles ont reçue; elle acquiert une consistance qui se rapproche de celle de la pierre, & l'on peut, à l'aide de la gouge ou du ciseau, lui faire prendre toutes les formes qu'on veut lui donner. Il faut que la terre glaise les reçoive dans son état d'humidité, & par conséquent elle peut les perdre en partie, lorsqu'elle deviendra solide: c'est dans son état de solidité que le plâtre reçoit la perfection de ses formes, & il les conservera toujours. La destruction seule est capable de l'en priver.

Mais comme il est d'un grand poids, il se tourmenteroit, se lézarderoit & sortiroit de son à-plomb, si l'on n'avoit pas la précaution de lui préparer un appui. Cet appui est de fer: c'est ce qu'on nomme une armature. Elle fait, pour le soutien du modèle, l'office du squelette pour le soutien du corps vivant, & comme elle en remplit la fonction, elle doit aussi en imiter la forme. On sent bien cependant que la destination de l'armature n'exige pas que cette imitation soit parfaite, & que ce seroit se piquer d'une industrie déplacée, que de vouloir imiter en fer la charpente du corps humain ou celle d'un cheval. La principale piece pour l'armature d'une statue équestre consiste en un gros barreau de fer posé horizontalement au cœur du modèle, & prolongé le long de l'encolure jusqu'à la place que doit occuper la tête du cavalier. On y ajuste une barre de fer, destinée à maintenir la figure du cavalier, & à lui servir de noyau; d'autres branches descendent dans les quatre jambes & dans la queue de l'animal. Le tout est posé sur un pointal de fer placé au centre du modèle & sous le ventre du cheval. Il est fortifié dans le bas par quatre morceaux de fer plat qui font l'office d'arc-boutans, & il est scellé, ainsi que les branches qui soutiennent les jambes & la queue du cheval, dans un massif de pierres de taille construit d'avance pour servir de base au modèle, & dont la longueur & la largeur y sont proportionnés.

La destination même de l'armature doit faire sentir qu'il est essentiel que toutes ces pieces se trouvent au centre des parties qu'elles doivent fortifier; si elles étoient voisines des endroits que doivent attaquer les instrumens de l'artiste, il risqueroit de rencontrer du fer. Ainsi, quoique l'on compare l'armature au squelette du corps, cette observation exclud une imitation trop parfaite du système osseux.

On pourroit encore éprouver l'inconvénient de rencontrer du fer, même en s'éloignant de cette imitation précise, si l'on négligeoit de prendre d'avance une précaution indispensable: c'est de dessiner un trait de la figure dans sa juste proportion, & suivant ses trois principaux aspects. Par ce moyen, on fait prendre aux fers de l'armature les coudes qu'ils doivent décrire suivant l'attitude du modèle. Ce dessin se fait ordinairement sur les murs de l'attelier.

3. *Du moule de plâtre, & comment les cires y sont appliquées.* La destination du grand modele est d'être modelé pour en avoir un creux. Ce sera dans les pieces de ce creux que seront appliquees des cires qui doivent représenter en relief, avec toute la précision de l'empreinte d'un cachet, toutes les proportions & les formes du modèle en plâtre. Une précaution préliminaire est de déterminer, sur le modele même, les places où passeront, lorsque le moule sera établi dans la fosse, les pointals & les autres fers qui doivent le soutenir.

On parvient à donner à cette opération toute la précision qu'elle exige, par le moyen d'un petit modele où tous les fers sont arrangés comme ils doivent l'être en grand. On fait un relevé de ceux dont il importe de connoître la proportion & la grosseur, & l'on marque sur le grand modèle en plâtre les points que l'on doit avoir. A tous les endroits où [illegible] ces points, on trace au crayon des quarrés dans une proportion convenable à la grosseur des fers auxquels il s'agit de ménager un passage. On applique ensuite, en dehors de tous ces traits de crayon, de petites bandes de cire en forme de cadres, & l'on appose dans ces cadres de pareilles bandes de cire en forme de croix, dont les branches outre-passent un peu les cadres. Elles portent des numeros particuliers, afin que l'on puisse retrouver plus aisement chaque piece après la fonte, & les mieux adapter aux places qui leur appartiennent, lorsqu'on sera parvenu à l'opération de réparer la statue.

On trace aussi à la surface du massif de pierres qui sert de base au grand modele, un plan exact des pointals & des fers. Pour parvenir à former ce plan, on prend les à-plombs des cadres de cire dont nous venons de parler. S'il s'agit d'une statue équestre, on y joint le plan des fers qui, dans le modèle, traversent les jambes & la queue du cheval, & l'on reporte ce plan, avec la plus grande précision, sur une table de planches d'une étendue parfaitement semblable à celle du massif de pierres qui est construit au fond de la fosse où la fonte doit s'opérer. On trace sur d'autres tables les hauteurs auxquelles arrivent les différens fers.

On établit ensuite dans l'attelier, & au pied du modèle, un chassis de grosses pieces de bois de chêne, retenues ensemble à leurs extrémités par des boulons de fer qui entrent à vis dans des écroux. Ce chassis est destiné à rece-

voir le premier cours d'assises des pièces du moule, & à servir de base à toutes les autres assises. On détermine sa longueur & sa largeur par des à-plombs tirés d'après le nud extérieur des parties les plus saillantes de la statue, parce qu'aucune, lorsqu'elle sera moulée, ne peut déborder ce chassis.

Il faut cependant excepter, dans les statues équestres, la tête du cheval de toutes les autres parties qui ne doivent pas déborder le chassis. Celle-ci le déborde; mais on ajoute, pour lui servir d'appui, une pièce de bois cintrée, qui est soutenue par des moellons maçonnés en plâtre. On maçonne de même l'espace qui est entre le dessus du chassis & l'aire du plancher.

Quand le chassis est en place, on y fait, dans tout le pourtour, & sur la surface qui se trouve d'arrasement avec celle du massif de pierres, des entailles en assez grand nombre pour que les pièces du moule qui composent le premier cours d'assises s'emboitent dans ces enfoncemens, comme un tenon dans sa mortaise, & deviennent, sans pouvoir s'écarter de leur place, un fondement sûr & invariable pour celles qui suivront. On donne à chacune de ces entailles des formes différentes, & l'on y appose des numéros qui correspondent à des numéros semblables, mis sur les pièces du moule qui s'y encastrent. Quand on fera au moment de rétablir dans la fosse le moule de plâtre garni de ses cires, ces doubles numéros correspondans entre eux donneront la facilité de retrouver toutes les pièces de la première assise du moule, & de leur rendre leur véritable place.

Avant de rien mouler, on pose transversalement & à plat sur le chassis de charpente six barres de fer quarrées, qui, par leur distribution à des distances convenables & parallèles, forment une grille qui deviendra utile dans la suite des opérations.

Il ne reste plus qu'à construire autour du moule, & à quelques pieds de distance, un échafaud à plusieurs étages. Cet échafaud dressé, le mouleur met la main à l'œuvre.

Le moule du plâtre se compose de différentes parties séparées & détachées l'une de l'autre. On commence par mouler toutes les places où l'on avoit pris la précaution d'appofer des croix en cire encadrées de la même substance. Le mouleur mettant à part ces petites pièces du moule, pour les charger de cire & les employer quand il en sera temps, fait à ces mêmes plans, dans le modele de plâtre, des entailles de deux pouces & demi de profondeur; elles sont destinées à loger des tringles de bois qui représentent les pointes des traverses & des pointals. Il fait traverser à ces tringles la pièce du moule, pour ménager un passage à ces fers, lorsqu'on rétablira dans la fosse le moule garni de son armature.

Il faut employer beaucoup d'adresse & d'intelligence dans la construction & la distribution des différentes pièces qui doivent composer le moule; il faut se rendre compte d'avance des motifs sur lesquels on préfere une certaine distribution à une distribution différente. Si l'on commençoit par négliger cette précaution, il arriveroit que dans la suite une pièce nuiroit à la pièce voisine, & qu'on éprouveroit de grandes difficultés quand il faudroit les enlever l'une après l'autre de dessus le modele, & les rassembler ensuite après les avoir garnies de leurs cires. Chaque pièce doit avoir des coupes différentes; les joints doivent tomber sur des endroits peu chargés d'ouvrage. Il faut prévoir & tracer au crayon sur le modèle les formes que l'on se propose de donner aux différentes pièces. Les parties qui offrent une superficie large se moulent d'une seule pièce; celles qui offrent des surfaces inégales, des parties fouillées, excavées, exigent qu'on multiplie les pièces du moule.

Dans la distribution de ces pièces, on doit en ménager quelques-unes, dans les parties supérieures, qui puissent s'enlever & se replacer commodément sans toucher aux pièces voisines. Elles serviront de trappes par lesquelles se fera le coulage du noyau.

Pour assujettir les petites parties, on met au dos de celles qui servent d'appui, un petit anneau de fil d'archal tortillé: on scelle cet anneau dans l'instant même où on la moule. Il reçoit une double ficelle qui, passant à travers un trou pratiqué dans la chappe, va se joindre à un petit morceau de bois appellé bilboquet, autour duquel on la fait rouler, jusqu'à ce que la pièce à laquelle elle est attachée soit fixée à sa place.

Il y a des parties si délicates, qu'il seroit impossible de les mouler en place. On les détache du modele, & on les moule séparément, pour les remettre à leur place au moment de la réparation des cires.

Il est d'usage de donner à-peu-près deux pouces d'epaisseur aux pièces les plus minces du moule. On y employe du plâtre très-fin, pilé dans le mortier & passé au tamis de soie. On se sert pour les chappes & les blocs de plâtre passé au sas, tel qu'on l'emploie pour les bâtimens.

Mais le plâtre frais dont on se sert pour mouler s'attacheroit au plâtre du modèle, & ne pourroit en être séparé, si l'on ne commençoit par prendre une précaution nécessaire: c'est d'enduire d'huile d'œillet, avec une brosse ou pinceau, les parties qu'on se dispose à mouler. Cette huile empêche le nouveau plâtre de s'incorporer à l'ancien, & les parties du

du moule s'enlèvent sans résistance, & sans laisser aucune de leurs parties sur la surface à laquelle elles ont été appliquées. On enduit de même tous les joints du moule & des chappes, pour qu'ils ne se collent pas les uns aux autres.

Le travail qu'éprouve le plâtre en se séchant dérangeroit les pièces du moule, si, de distance en distance, on ne mettoit pas entre les joints des languettes de terre glaise de sept à huit lignes d'épaisseur. Cette terre, par sa mollesse, se prête aux efforts du plâtre qui, en se gonflant, la repousse au-dehors, & il ne se fait plus d'écartement.

On sent qu'il faut étiqueter par des numéros chaque bloc du moule à sa surface extérieure, pour pouvoir rassembler les pièces, après qu'elles auront été déplacées. Il seroit encore mieux de tracer en tous sens des lignes qui parcourussent toute la superficie du moule. Quand après en avoir séparé les pièces, on voudroit les réunir, on seroit sûr de ne s'être pas trompé, quand on auroit trouvé la suite continue de ces lignes.

Il faut pouvoir remuer commodément toutes les pièces du moule : pour y parvenir, on y scelle des anneaux de fer qui font l'office de mains.

A cette opération, succède l'application des cires. On enduit d'abord au pinceau toutes les parties du moule, avec de l'huile commune, pour empêcher les cires de s'attacher au plâtre. Ensuite, se servant de brosses ou pinceaux de poil de bléreau trempées dans de la cire fondue, on en donne plusieurs couches dans le creux de ces pièces. Les couches doivent former ensemble une ligne ou une ligne & demie d'épaisseur. On laisse refroidir un peu la cire, puis on en ratisse la superficie avec des gratoirs de fer dentelés ; c'est ce qu'on appelle *bretteler*.

On a cependant préparé des gâteaux ou plutôt des tablettes de cire, bien unies & de différentes épaisseurs, suivant celle que l'on veut donner au métal dans les différentes parties. L'intelligence veut que les tablettes de cire les plus épaisses soient destinées aux parties qui doivent supporter le poids de l'ouvrage, & les plus minces aux parties qui doivent avoir de la légéreté, à celles qui, au lieu de porter, doivent être portées elles-mêmes, & alléger autant qu'il est possible le fardeau de celles qui les soutiennent. Après avoir enduit intérieurement, comme on vient de le dire, les pièces du moule, on prend de ces tablettes de cire de l'épaisseur convenable à la partie que l'on veut en garnir ; on les fait amollir dans de l'eau chaude, on en *brettelle* le côté qui doit s'appliquer à la couche déja *brettellée* elle-même, & dont elle deviendra inséparable, par les dents dont ces deux surfaces sont hérissées, & qui se saisiront mutuellement. On chauffe modérément ce côté, on introduit la tablette dans le creux du moule, & on l'y enfonce avec les doigts en la paitrissant, de manière qu'elle fasse un même corps avec la cire appliquée au pinceau, & qu'elle suive les mêmes formes.

Nous avons dit, à l'article FONTE du Dictionnaire théorique, que les anciens ont fondu des statues colossales qui n'avoient que deux lignes, ou même une seule ligne d'épaisseur. Il paroit donc qu'ils se contentoient des premières couches de cire appliquées au pinceau. Les modernes donnent beaucoup d'épaisseur aux parties les plus minces de leurs cires, & par conséquent de leur bronze. M. Falconet est le premier qui, dans la statue équestre de Pierre I, ait donné une très-foible épaisseur aux parties de son ouvrage qui devoit avoir de la légéreté. Mais il n'a pas imité les anciens dans l'égalité d'épaisseur de leurs fontes : il a cru devoir laisser beaucoup de force aux parties qui devoient soutenir les autres.

4. *De l'armature, & comment le moule de plâtre garni de cires est remonté.* On établit dans la fosse où se doit opérer la fonte une armature de fer disposée comme celle du grand modèle, mais qui doit avoir bien plus de solidité, & qui est aussi plus composée. Elle doit embrasser toutes les parties du noyau sur lequel sera, dans la suite, assis le moule de potée, les rendre d'une consistance inébranlable, & mettre ce noyau en état de soutenir le poids énorme de la matière en fusion, & de résister à l'impétuosité de son mouvement. Il faut que les fers aient assez de force pour ne pas fléchir dans le temps du recuit, & qu'ils soient rangés avec assez d'art, pour être démontés & retirés pièce à pièce après la fonte.

On sent que chaque artiste doit raisonner lui-même son armature. Nous décrirons ici celle que Bouchardon fit construire pour sa statue équestre.

Trois pointals de fer, sur lesquels toutes les autres pièces de l'armature devoient s'appuyer, furent regardés comme les fondemens de toute la machine. On avoit pris toutes les précautions nécessaires pour s'assurer des places où se seroient, dans le massif de pierres qui occupoit le fond de la fosse, les ouvertures destinées à recevoir les pièces montantes de l'armature qui devoient y être scellées. Ces pieces étoient les fers des trois pointals, ceux des quatre jambes du cheval & celui de la queue.

On pratiqua de plus, dans le même massif, d'autres trous pour l'établissement d'une grille de fer décrivant un quarré long, & s'élevant à hauteur d'appui, pour former une enceinte en

en manière de balcon autour de l'armature, & devenir une partie nécessaire dans la construction du moule de potée. Les barreaux de cette grille, espacés à un pied & demi de distance l'un de l'autre, étoient fixés à deux pieds de hauteur, à laquelle ils devoient être maintenus par des barres de fer, posées horisontalement sur ces mêmes barreaux dans tout le pourtour.

On établit ensuite dans la fosse une charpente principalement destinée à poser d'à-plomb les trois pointals de l'armature. Elle consistoit en quatre tréteaux ou chevalots de trois pieds & demi de long, qui furent placés par le travers & sur les deux grands côtés du massif de pierre, deux de chaque côté, vis-à-vis, & à huit pieds de distance l'un de l'autre, cette distance prise à leur sommet. Ils étoient retenus par des tirans de fer attachés dans le haut par un bout, & scellés par l'autre bout dans le mur voisin. Sur ces quatre chevalets, & vers l'extrémité qui s'approchoit le plus du point milieu du massif, furent mises en travers, à la hauteur d'environ sept pieds, qui étoit celle desdits tréteaux, deux pièces de bois longues de onze pieds & demi; une sur chacun, & toutes deux assujetties avec des équerres de fer. Trois pièces de bois transversales, de neuf pieds de longueur, furent posées en sens contraire sur les deux précédentes traverses. On fit au milieu de chacune, & sur une des faces latérales, une entaille de quinze à seize lignes de profondeur, dans laquelle vinrent se loger d'eux-mêmes les trois pointals; & pour s'en rendre absolument maître pendant le temps qu'on emploieroit à les poser d'à-plomb, on les retint aux endroits où se faisoit la jonction avec des collets de fer, qui, embrassant étroitement les trois pointals, étoient attachés à vis sur les pièces de bois transversales. Ces pièces de bois pouvoient se mouvoir à volonté; aussi jusqu'à ce que les pointals qui y étoient soumis & qu'elles dirigeoient fussent mis parfaitement d'à-plomb dans tous les sens, ne cessa-t-on de les faire agir, en les promenant sur les deux pièces de bois qui leur servoient de supports. Quand on fut assuré de la juste position des pointals, on arrêta les traverses avec des équerres de fer. Les trois pointals furent scellés dans le massif, & ils y étoient enfoncés de la profondeur d'un pied.

Ces pointals étoient des piliers de fer quarrés, de trois pouces & demi de gros, & d'un peu moins de treize pieds de haut, sans compter la partie engagée dans le massif. Ils furent affermis vers le pied par quatre barres de fer plat, de deux pouces de largeur, sur six lignes d'épaisseur, & de quatre pieds de longueur, qui s'appuyoient sur chacune des faces du pointal. Ils étoient liés au pointal par un collet de fer à trois pieds de distance du nud du massif, & scellés par le pied dans la pierre.

On établit dans la fosse trois tréteaux de fer de huit pieds de long & hauts de dix pieds, pour servir de supports à quatre barres de fer transversales dont l'usage sera indiqué dans la suite de cet article. Ils furent placés à la droite & sur la gauche à deux pieds & demi de distance des murs de la fosse qu'ils parcouroient en longueur. Des barres de fer scellées dans la muraille les contenoient par le haut, & ils étoient butés en tête & en queue par des fers disposés en diagonale & arrêtés sur de petits massifs de pierre qui, à cette intention, avoient été mis au fond de la fosse dans les parties latérales.

La charpente dont on s'étoit servi pour l'alignement des pointals étoit encore sur pied. On mit en place la grande traverse de fer qui devoit traverser horizontalement le cheval de la tête à la queue. Sa longueur étoit de treize pieds; elle avoit trois pouces & demi de gros; elle s'élargissoit aux endroits où elle étoit percée pour recevoir les pointals, & conservoit son calibre dans le reste de sa longueur.

On y *brasa* du côté de la queue du cheval une petite barre de fer, longue de dix pouces, & de même calibre que la traverse, qui, par cette addition, prit en cet endroit la forme d'un T renversé. La petite barre étoit percée de deux trous sur ses extrémités, afin de pouvoir y appliquer dans la suite, & retenir avec des écrous, une pièce de fer qui, montant d'environ deux pieds en contre-haut, servit à porter l'armature du noyau qui descendoit dans la queue du cheval.

Dès que la grande traverse eut été posée, on ajusta dans la partie supérieure de chaque pointal des fers en manière d'équerre, & d'autres fers en manière de potence, servant de supports aux équerres, & tous bien affermis contre les pointals. Chaque potence, dans la partie inférieure, à l'endroit où la bride la tenoit liée avec le pointal, s'appuyoit sur une hoche pratiquée à dessein dans la tige du pointal, & se reployant un peu au-dessus en forme d'équerre. La potence laissoit un vuide entre elle & le pointal, où se logerent commodément deux barres de fer, de deux pouces de gros, qui, dans la suite, aiderent à soutenir le noyau dans la partie la plus basse du ventre du cheval.

Les six équerres, encore plus particuliérement destinées que les potences à porter des barres de fer, qui, en d'autres places, avoient à parcourir, de la même manière que les deux barres de fer précédentes, l'intérieur du corps du cheval, se replioient à cet effet, ou formoient des coudes vers les extrémités de leurs branches. Ceux de ces coudes qui, de part & d'autre, joignoient la tête du pointal, devoient recevoir

& porter, au-dessus de l'épine du dos du cheval, deux barres de fer qui étoient conduites en ligne droite depuis les premieres équerres, vers le poitrail, jusqu'à celles qui approchoient le plus de la croupe du cheval : là chacune reçut à ses extrêmités d'autres barres de fer qui y furent assujetties avec des écrous, & qui, s'écartant & formant un cercle, devinrent le soutien du noyau en cet endroit. Des especes de mains, aux extrêmités des branches inférieures & horisontales des mêmes équerres, servoient de passages & de supports à des fers, qui, contournés suivant les différentes sinuosités du corps du cheval, devoient le parcourir le long de chaque flanc. Toutes ces équerres, ainsi que les supports ou potences, formant des branches plus ou moins allongées suivant que leur destination l'exigeoit, arrivoient toutes à une hauteur égale.

Alors la charpente qui avoit été établie dans la fosse fut retirée. On posa autour de la grille, en dehors, quatre dés de pierre de chaque côté. Leur plan étoit un quarré de deux pieds, leur hauteur étoit de deux pieds & demi. Ceux des quatre encognures furent fortifiés dans l'intérieur par une maçonnerie en moëllons, qui, du côté de la tête du cheval, formoit une portion de cercle saillante. Ces dés de pierre étoient destinés à asseoir le chassis de charpente qui avoit été employé dans la construction du moule de plâtre.

Les pièces de cet ancien chassis furent donc rassemblées & bien affermies ; les six barreaux de fer sur lesquels avoient été érigées les premières assises du moule furent remis aux mêmes places & aux mêmes distances qu'ils avoient occupées, & le rétablissement du moule ne souffrit pas de difficulté.

Il étoit nécessaire que les cires du moule conservassent leur ductilité ; on l'entretint par une chaleur douce qui n'étoit pas capable de les trop amollir, & on les garantit de la poussière par un chassis de verre en forme de comble.

Quand le moule eut atteint la hauteur de la grande traverse longitudinale, on s'occupa de mettre en place les quatre autres traverses qui étoient déjà rangées fur leurs tréteaux de fer. Elles se logerent dans les ouvertures qui avoient été ménagées à cette intention dans les pièces du moule au temps de sa construction, & furent fixées par le milieu avec des brides de fer sur la grande traverse longitudinale, & à leurs deux extrêmités sur les deux tréteaux latéraux.

L'armature se trouvoit presqu'entièrement formée. Il s'agissoit de mettre en place les fers des jambes & de la queue. Pour agir avec plus de sureté, on laissa l'intérieur des jambes du cheval à découvert, en ne montant que la moitié des pièces du moule de chaque jambe. On avoit eu soin précédemment de faire mouler à part, d'une seule pièce, cette moitié de jambe. Ce fut conformément au creux qu'elle avoit donné que le serrurier forgea les fers. On employa le même moyen pour regler la forme des fers de la queue, & de ceux du col & de la tête du cheval.

Les trois fers qui, après la fonte, devoient rester en place & servir au scellement de la figure, furent tenus de deux pouces de gros. Un moyen simple fut employé pour qu'ils restassent intimément adherens au bronze ; ce fut d'en arrondir la tige depuis le sabot jusqu'au genou, partie qui devoit être fondue massive, & de les forger quarrément au-dessus & au-dessous.

Ces fers furent forgés pour avoir quatre pieds de scellement. Ils ne remontoient guere à leur partie supérieure qu'à deux pieds au-dessus du genou. Là chaque fer se lioit avec un autre fer, qui, par le haut, alloit s'accrocher à celle des grandes pièces transversales qu'il rencontroit. On en usa de même à l'égard des fers de la jambe du montoir, qui étoient de moitié moins forts que ceux des trois autres jambes, & à l'égard des fers de la queue.

Ceux-ci, remontant en contre-haut depuis l'endroit où le scellement en fut fait dans la pierre, parcouroient l'intérieur de la queue dans toute sa longueur, arrivoient à son sommet, & y trouvoient une pièce de fer courbe à laquelle ils se lioient. Cette derniere, de quarrée qu'elle étoit à l'endroit de sa jonction, s'arrondissoit insensiblement à son sommet, où une forte vis, entrant dans un écrou, la tenoit assujettie à un barreau de fer montant, qui étoit établi à l'extrêmité de la grande traverse longitudinale. Un troisième fer, lié avec les deux précédens, se prolongeoit en dehors, au-dessus de la queue, & étoit terminé par un anneau destiné à recevoir une traverse qui devoit être enterrée dans le moule de potée lorsqu'il seroit entièrement formé. Son usage étoit d'affermir encore davantage les fers de la queue, que deux petites traverses posées en sens contraires achevoient de tenir en état.

Un fer semblable, & portant en tête un anneau pour le même usage, fut ajusté aux pièces de fer qui, avec les deux traverses qui les fortifioient, devoient servir au soutien du noyau du col & de la tête du cheval.

On mit en place la pièce de fer qui, montant perpendiculairement, devoit traverser, par le milieu, le corps de la figure équestre, en déborder la tête d'un pied, & se terminer par un anneau. Elle devoit être le soutien de la figure. Lorsqu'elle fut arrivée à la hauteur des épaules, on lui fit porter une traverse de fer, telle qu'il la falloit pour maintenir le noyau en cet endroit, & cette traverse reçut, à ses deux

extrêmités, les fers des deux bras de la figure. Ceux des cuisses & des jambes furent suspendus aux deux bouts d'une barre de fer, posée en travers sur les fers qui s'étendoient le long des flancs dans le ventre du cheval.

Aucune pièce de l'armature n'étoit rivée : toutes étoient seulement retenues par des vis & des écrous, pour qu'on pût les démonter facilement.

En même temps le mouleur remontoit chaque pièce du moule à sa véritable place. A mesure qu'il avançoit, on introduisoit, dans l'intérieur du moule, une infinité de petits fers. Ces différentes pièces, pliées, coupées, contournées, selon les longueurs & les sinuosités qu'indiquoient les places où elles devoient être appliquées, formerent, par leur jonction avec les principales pièces de l'armature, une carcasse qui pouvoit avoir quelque ressemblance avec le squelette d'un animal à l'endroit des côtes. Elles furent attachées aux barres de fer les plus voisines, & toutes les pièces réunies contribuerent, par la combinaison & l'ensemble de leurs forces, au soutien du noyau.

Pour que les cires ne pussent pas se séparer du noyau, quand un démonteroit le moule de plâtre qui les contenoit, on employa de petites attaches de laiton, de quatre à six pouces de long, se terminant en petits crochets recourbés, & portant une tête ronde & plate. On en mit dans tous les endroits qui pouvoient menacer. La tête en étoit logée dans l'épaisseur des cires, le crochet les outrepassoit & devoit se trouver engagé dans le noyau quand il seroit coulé.

La composition hardie de la statue équestre de Pierre I, à Saint-Pétersbourg, exigeoit une armature qui en assurât la solidité. La partie de cette armature qui est restée dans le bronze, & qui soutient le cheval sur ses pieds de derrière, est d'une grande simplicité. M. Falconet en avoit arrêté la composition avant de partir pour la Russie, & dans le même temps qu'il avoit conçu l'idée du monument. On a aussi beaucoup simplifié tous les fers qui devoient être retirés après l'opération de la fonte. « Les quatre ou » cinq grosses traverses de fer, mises ordinaire- » ment pour soutenir, dit-on, le moule & le » noyau, furent supprimées comme inutiles, » & même comme fort embarrassantes. L'idée » de cette suppression raisonnable appartient, » je crois, dit M. Falconet, à l'habile serrurier » Fugner, qui a fait & raisonné l'armature » pour la fonte, avant qu'elle fût sous ma » direction. »

5. *Coulage du noyau.* Le noyau doit occuper toute la capacité intérieure du moule, & le métal en fusion doit s'y appliquer comme sur une forme. Puisqu'on ne peut former ce noyau qu'en le coulant, la substance doit en être liquide ; mais il n'est pas moins nécessaire qu'elle soit facile à se condenser, & qu'elle puisse acquérir une grande solidité. Il faut qu'elle ne craigne pas la plus grande ardeur du feu ; il faut aussi qu'elle ait la force de supporter tout le poids du bronze, & qu'en même temps elle soit facile à briser quand on voudra la retirer des parties qui l'enveloppent, & dans lesquelles elle ne doit rester que pour un temps. Le plâtre & la brique pilés, tamisés, mêlés & gâchés ensemble remplissent toutes ces conditions. La proportion est de trois quarts de plâtre pour un quart de brique.

Il faut construire au pourtour du moule une enceinte de charpente qui, jointe aux brides de fer dont le moule est déjà ceint en plusieurs endroits, puisse le contenir & résister au mouvement que fait le plâtre en se séchant.

Les conduites de la substance du noyau sont faites en planches de sapin, & aboutissent à des ouvertures qui ont été ménagées dans le moule aux endroits qu'on a jugés les plus convenables. Il y avoit six de ces ouvertures au moule de la statue de Bouchardon ; une au-dessus de la tête de la figure, une vers la tête du cheval, la plus grande vers la queue, une au-dessus de l'épaule gauche du cheval, une sur le flanc droit, & la dernière sur la croupe.

On appliqua en deux endroits deux caisses de sapin qui s'élevoient perpendiculairement jusqu'à la hauteur où arrivoit l'ouverture la plus éminente par laquelle la matière couloit dans le moule. Elles faisoient l'office d'évents pour laisser échapper l'air à mesure que la matière entroit dans le moule : elles servoient aussi à y introduire une bougie attachée à un fil de fer, pour savoir à quelle hauteur la matière étoit montée, & de quel côté on devoit la fournir avec plus d'abondance.

La substance du noyau ne sauroit être coulée avec trop de promptitude, parce qu'il est très-important, ou plutôt absolument nécessaire que le noyau se forme sans interruption. S'il se faisoit par couches, il y auroit des interstices dans lesquels le bronze se logeroit pendant la fusion.

Quand la matière a pris une consistance solide, on démonte le moule, les cires se montrent à découvert, & l'on voit la statue formée en cire, telle qu'elle est sortie en plâtre sur le modèle du statuaire.

6. *Réparage des cires ; pose des jets & évents ; essais du métal.* Cependant il n'est pas possible qu'il n'y ait dans les pièces de cire aucun dérangement, aucun affaissement. Il faut d'ailleurs supprimer & nettoyer les balèvres que les joints des différentes pièces du moule ont imprimées sur les cires, & sonder tous les joints, pour reconnoître s'ils sont suffisamment garnis de

cire, & si le plâtre, lorsqu'on formoit le noyau, ne s'y est pas insinué en trop grande quantité. Les cires exigent donc un reparage. Cette opération regarde le sculpteur, & ne diffère en rien de l'art de modeler qui lui est familier. Il peut encore sur ses cires établir des finesses qu'il avoit négligées sur le modèle, changer & corriger quelques formes, donner des touches intelligentes. Si la fonte est heureuse, tout ce qu'il fait sur ces cires reparoîtra sur le bronze, & il peut préparer à un dur métal toute la morbidezze qu'est capable de recevoir une substance flexible. Plus heureux que s'il travailloit en marbre, il n'a nulle part à éprouver la résistance de la matière sur laquelle il opere, & il peut consacrer à la postérité la plus reculée, la hardiesse, la fierté, la finesse, le jeu spirituel de son ébauchoir. C'est dans cette opération que se rapportent aux places auxquelles elles sont destinées ces petites pièces saillantes, délicates & fragiles qui ont été moulées séparément.

On vient de voir que, suivant l'usage, le moule a été entièrement démonté avant cette opération, & que toutes les cires sont à nud. Pour les atteindre, dans le réparage, il faut que le statuaire fasse élever des échafauds sur lesquels il s'établit. Il faut qu'il confie la délicatesse de ces cires à l'adresse des ouvriers sur lesquels il se repose pour l'établissement de l'échafaudage. En leur supposant beaucoup d'habileté, d'intelligence & de soin, ils ne peuvent guère répondre des accidens qui peuvent survenir, & qui ne pour ont être réparés que par un long travail de l'artiste.

M. Falconet, pour le réparage de ses cires, s'est écarté de la route périlleuse qu'avoient suivie tous ses prédécesseurs ; il n'a pas fait comme eux demonter tout le moule & mettre ses cires à découvert. Il a reconnu que l'échafaud devenoit inutile, & que le moule lui-même lui en offroit un bien plus sûr que ceux que les ouvriers les plus adroits auroient pu lui construire. « Le moule de plâtre, dit-il, » qui contenoit & environnoit les cires étant » fait par assises de niveau, j'ai dit : Voilà de » tous les échafaudages le plus solide, comme » aussi le meilleur, pour garantir les cires des » accidens qui pourroient les endommager » pendant le travail du réparage. Ce moyen » simple me parut aussi le plus prompt, & je » l'employai, quoique je n'eusse encore vu » personne en faire usage. J'ai d'abord fait ôter » des rangs d'assises jusqu'à hauteur d'homme, » afin de pouvoir travailler le haut de la statue, » &, en trois différentes reprises, le moule a » disparu. Les pièces des dernieres assises ne » tenoient pas davantage à la cire que celles » des premières. Tout cela est fort simple, » dira-t-on, & chacun en eût fait autant. » Comme je n'ai vu qui que ce soit y penser » avant moi, je demande pourquoi on n'avoit » pas fait une chose si simple ? »

Pendant que le sculpteur est occupé de ce travail, le mouleur prépare des cires de différens calibres, pour la formation des évents & des jets. Les jets sont les canaux qui, renfermés dans le moule de potée, po tent par différens rameaux le métal liquéfié dans toutes les parties du moule. Les évents, formés de la même manière, fournissent à l'air un moyen de s'échapper en cédant la place au métal.

On pourroit tenir massifs les cylindres de cire : cependant pour que le poids d'une ramification si considérable ne fasse pas plier quelques rameaux, on préfere de les tenir creux, & on les jette pour cela dans un moule de plâtre.

Les jets diminuent de diamètre à mesure qu'ils descendent. Ceux qui recevront le métal à la sortie du fourneau doivent avoir une bouche proportionnée à leur destination. Pour la fonte de la statue équestre de Bouchardon, les quatre principaux jets eurent une ouverture de deux pouces de diamètre ; & les autres, de huit jusqu'à douze lignes.

Les tuyaux des évents furent faits dans les mêmes proportions ; mais moins ouverts à leurs extrémités.

Tous les tuyaux sont posés dans un éloignement de quatre à cinq pouces de l'ouvrage, & soutenus de distance en distance par des liens de cire, qui, après avoir été moulés, deviennent eux-mêmes les canaux nécessaires non-seulement pour l'introduction du métal dans le creux du moule, mais pour aider encore aux reflux de ce métal dans les tuyaux des évents, ainsi qu'à l'échappement de l'air par ces mêmes tuyaux.

Toutes les principales branches des tuyaux aboutissent à diverses ouvertures ménagées pour donner l'écoulement aux cires, quand il faudra les fondre & en dégager le moule de potée.

Les liens qui unissent les tuyaux au travail, & qui doivent eux-mêmes former des tuyaux qui porteront le bronze dans tous les vuides, sont posés en contre-haut, c'est-à-dire qu'ils vont en montant. Par ce moyen, le bronze liquide, après être descendu précipitamment au fond des jets, remonte doucement & perd un poids qui le rendroit capable de faire du ravage. Quelqu'un a eu tort d'écrire que cette direction des petits tuyaux avoit été inventée pour la fonte de la statue de Bouchardon. Une estampe représentant la statue équestre de Bordeaux garnie de ses jets, prouve qu'on y avoit observé cette disposition des tuyaux qui devoient porter le bronze dans les vuides du moule. On donne une direction contraire aux liens de cire qui communiquent aux tuyaux des évents.

On coupe quarrément les têtes des principaux jets & des évents, & on en couvre de cire les

ouvertures, pour qu'il ne puisse s'y insinuer aucun corps étranger qui deviendroit nuisible à la fonte.

On fait des tranchées de deux lignes au moins de largeur autour de tous les gros fers qui traversent la figure & l'outrepassent en dehors, afin que ces parties soient couvertes par le moule de potée, & que le bronze ne s'attache pas aux fers; ce qui en rendroit l'extraction difficile.

Pendant ces travaux, on peut s'occuper des essais qui doivent conduire à la composition d'un métal capable de produire une belle fonte. Il doit être ductile, doux sous le ciselet, d'une belle couleur, & susceptible de prendre un beau poli.

Cette opération fort simple conduit à l'estimation de la quantité de métal qui doit être employée. On prend un poids déterminé de cire pareille à celle qui a servi à former la figure. On en fait des boules qu'on met dans un baquet, on y verse de l'eau jusqu'à ce que ces cires soient couvertes, & on marque à quelle hauteur l'eau est parvenue. On la retire, & on met à leur place du métal, jusqu'à ce que l'eau revienne à la même hauteur. Alors on pese le métal, & on calcule la quantité qu'il en faut pour égaler un pareil volume de cire. Dans le modèle employé pour la statue de Bouchardon, la proportion fut de huit à un.

7. *Du moule de potée.* Comme la fonte qui doit produire une statue de bronze, au lieu d'une statue extérieurement de cire, ne peut s'exécuter que dans un creux, il faut qu'une substance embrasse parfaitement les cires qui formeront ce creux par leur fusion. Cette enveloppe des cires doit avoir assez de force pour résister à la chaleur & à la masse du bronze liquéfié. Il faut aussi qu'elle soit d'une matiere assez fine pour prendre avec la plus grande précision les formes les plus délicates des cires. Cette matière se compose de terre, de fiente de cheval, de creusets blancs, mis en poudre, & de poils de bœuf. On appelle cette composition *potée*, & elle donne son nom au moule qu'elle forme.

La terre doit être scrupuleusement choisie: il faut qu'elle soit douce au toucher, liante, sans gravier, & qu'elle contienne très-peu de matière hétérogène & vitrifiable. On y mêle un tiers de fiente de cheval; on incorpore ensemble ces deux substances, & on les laisse fermenter en terre au moins pendant une année. On la retire ensuite de la fosse où elle a été déposée; on la pile au mortier quand elle est bien seche, on la passe au tamis, on la met en masse, ou l'abreuve d'eau, puis on la pile & on la tamise une seconde fois. Alors on joint à ce mélange un tiers de poudre provenant de creusets de terre blanche pilés très-fins. On remue cette mixtion pour qu'elle ne fasse qu'un seul corps; on y verse de l'urine, on en forme une pâte, & la faisant passer une troisième fois sous le pilon, on y jette du poil de bœuf qu'on a bien battu avec des baguettes pour le mieux diviser. Cette pâte est mise en réserve dans des tonneaux, & entretenue fraîche & liquide.

Quand le temps d'en faire usage est venu, on l'étend sur un marbre, & on la broye avec la molette, jusqu'à ce qu'elle soit aussi douce sous le doigt que les couleurs les mieux broyées qui sont employées par les peintres. Aussi en fait-on d'abord usage de la même manière & par le même procédé: c'est-à-dire, qu'on étend sur toute la surface des cires une couche avec un pinceau de poil doux, comme si l'on se proposoit de peindre ces cires. La première couche, une fois seche, est suivie d'une seconde, & on en étend ainsi, les unes par-dessus les autres, jusques à quarante, attendant toujours que la dernière couche que l'on a mise soit bien seche, avant de lui en apposer une autre. Ces couches successives produisent ensemble à-peu-près une épaisseur de dix lignes.

Pendant que le mouleur est occupé de ce travail, les serruriers établissent deux grilles de fer sur le massif de brique qui sert de base au modele de cire, & qui a pour limite une espèce de balcon. Pour la fonte de Bouchardon, chacune de ces grilles, couchée à plat, étoit composée de barreaux de fer d'un pouce & demi de gros, posés à la distance d'environ huit pouces l'un de l'autre, & ces barreaux qui se croisoient étoient retenus par des clous rivés aux endroits où ils faisoient rencontre, dans tout le pourtour de la grille, pour les empêcher de s'écarter: ils étoient de plus assujettis, dans la même intention, sur l'appui ou traverse supérieure du balcon, par des liens de fer.

C'etoit sur ces deux grilles qu'on se proposoit d'élever toutes les pieces du moule de potée; & comme les barreaux qui les formoient se terminoient à chacune de leurs extrémités en une pointe recourbée en contre-bas, & faisant le crochet, ces barreaux devoient servir dans la suite à accrocher par le bas, & à tenir en respect le bandage de fer dont le moule seroit enveloppé, lorsqu'il auroit acquis son entière perfection.

Les deux grilles n'étoient pas d'égale grandeur. Celle qui offroit une moindre superficie étoit placée vers la partie antérieure du cheval; l'autre en occupoit la partie postérieure. Lorsqu'elles furent mises en place, on y posa la première assise du moule de potée, consistant en un lit de gâteaux auxquels on avoit fait prendre la forme de brique. Ils étoient faits de potée mêlée d'un quart de sable rouge pilé & passé au tamis. Ces gâteaux étoient employés secs. On

faisoit évaporer l'eau qui y étoit contenue en les chauffant dans des fourneaux sur des plaques de tôle. On les maçonna avec de la potée liquide.

Le premier lit couvrit entièrement les grilles. Quand on fut ainsi monté jusqu'à la hauteur du dessous des pieds & de la queue du cheval, & ensuite à celle du dessous de son nez, on adapta à ces différentes places des cylindres de cire, formés en crochets, & suffisamment enduits de potée, lesquels s'unissant d'un bout, & par-dessous, aux conduites des jets & des évents qu'ils rencontroient, rejoignoient à l'autre extrémité des tuyaux de cuivre rouge d'un calibre égal aux cylindres. C'étoit autant de canaux qu'on préparoit, & par où les cires devoient avoir leur écoulement lorsqu'elles seroient mises en fusion. Ils se prolongeoient jusqu'au parement extérieur du moule de potée.

Mais des gâteaux uniformes ne peuvent s'unir aux différens contours de la figure, & cependant il faut qu'il ne reste aucun vuide dans ce qui doit faire l'enveloppe du moule. On remplit donc tous les interstices avec de la potée molle, aussi maniable que la terre glaise à modeler. On saupoudre auparavant les cavités avec un peu de sable rouge pilé très-fin & tamisé, ce qui donne la facilité d'ôter ensuite de place ces pièces qui se sont figurées & moulées suivant la forme des interstices où elles ont été logées. On les fait sécher au fourneau, comme on a fait les gâteaux en forme de briques, & on les remet aux endroits d'où elles ont été tirées, & dont elles ont pris la forme. Alors on les maçonne, comme les gâteaux avec de la potée liquide. Dans tout ce qui avoisine la surface de la figure, & dans toutes les parties où les gâteaux n'approchent pas assez de la couche mise au pinceau, on jette à la main de la potée liquide. On donne au mur de gâteaux une forte épaisseur par le bas, parce que c'est là qu'agira toute la force du métal en fusion, mais dans le haut, une enveloppe de huit à dix pouces est suffisante. Le moule de potée fait une masse entière & continue dans la partie inférieure; mais dans les parties où il ne fait qu'envelopper les grouppes des jets & des évents, il se divise en autant de branches qu'il y a de ces grouppes, & chacune de ces branches prend la forme d'une tour ronde.

Pour le moule de la statue de Bouchardon, on fit un seul bloc des deux jambes postérieures & de la queue du cheval; & un autre bloc des jambes de devant & de la tête. On fortifia encore l'interstice de ces deux masses déjà si solides, par une grille de fer.

Quand le moule est terminé, on y applique en différens sens, & à six pouces de distance les uns des autres, des bandages de fer plat, de deux pouces de large sur huit lignes d'épaisseur, qui l'embrassent étroitement de toutes parts. Dans tous les endroits où les fers ne touchent pas exactement le moule, on remplit le vuide avec de la potée.

Nous avons déjà dit au commencement de cet article, que la statue équestre de Pierre I ne fut pas fondue dans une fosse creusée en terre; nous avons vu que, dans toutes les circonstances, M. Falconet trouve qu'il y a de l'avantage à ne pas s'enterrer ainsi dans une fosse. On n'éleva, à Saint-Pétersbourg, le mur qui tint lieu de fosse, & auquel on en conserva le nom, qu'après l'entier achèvement du moule de potée, & la pose des fers qui l'entouroient. On ne fit point ce qu'on appelle un mur de recuit; M. Falconet en reconnoissoit l'inutilité. « Quoique la statue » de Louis XIV par Girardon, dit cet artiste, » ait été fondue hors de terre comme celle de » Pierre I, on fit le mur de recuit, & l'on se » trompa. »

8. *De l'écoulement des cires & du recuit du moule de potée.* On établit, pour la statue de Bouchardon, à la base du moule & dans tout son pourtour, sur le sol de la fosse, une aire ou massif de briques, formant par son plan un quarré long de vingt pieds & demi de longueur, sur dix & demi de largeur, & débordant seulement de quinze à seize pouces l'enveloppe extérieure du moule, dans les parties où il présentoit la plus grande saillie. Cette aire s'éleva jusqu'à la hauteur d'environ onze pouces au-dessus du niveau de la fosse.

Une semblable aire de briques, de pareille hauteur, interrompue par des coupures pour chacune des six issues qui débouchoient dans la fosse, fut construite en même temps le long des murs de la fosse, & à dix-huit pouces de distance du parement extérieur de l'aire précédemment décrite; ce qui laissa entre l'une & l'autre aires un vuide pour une galerie qui devoit côtoyer le moule dans tout son pourtour.

C'étoit dans cette galerie que devoit s'allumer le feu nécessaire au recuit du moule & à l'écoulement des cires. Il falloit donc y établir un âtre, ou foyer. On couvrit dans toute son étendue le vuide que les deux aires laissoient entre elles, de grilles de fer qui ne laissoient entre chacun de leurs barreaux que l'espace d'un pouce & demi. Pour que ces barreaux ne vinssent pas à plier, on les traversa dans leur milieu par un fort barreau qui leur servoit de soutien.

Quand les grilles furent mises en place, & soutenues sur les deux aires de briques, on éleva sur ces aires d'autres murs semblables & de la même hauteur.

Les galeries furent fermées, dans tout leur circuit, par une voute en ogive, &, par cette

addition, elles gagnerent sous la clef, un pied de plus d'élévation. Dans la construction des voutes, on fit des coupures de six pouces de large, à des distances voisines les unes des autres, & on y appliqua des tuyaux montans, qui devoient laisser à la flamme qui s'y répandoit la liberté de s'échapper & de suivre les différentes impulsions de l'air.

La premiere opération qui suivit celle des voutes, fut l'application de tuyaux, qui, faillant au dehors, devoient servir à porter les cires fondues dans les baquets remplis d'eau qui étoient destinés à les recevoir. Ces tuyaux étoient de cuivre rouge, & pour qu'ils ne fondissent pas, ils furent enveloppés d'une maçonnerie de briques d'un pied d'épaisseur.

Pour que les principaux fers, qui soutenoient le moule, ne fléchissent pas lorsqu'ils seroient pénétrés par le feu, ce qui auroit ôté le moule de son à-plomb, on établit autour du moule un nombre suffisant de murs de traverse, construits en briques d'un pied d'épaisseur, & qui appuyés par l'un des bouts à la surface du moule, l'étoient de l'autre sur le parement intérieur des murs de la fosse. Ces murs étoient disposés de manière à servir d'enveloppe aux fers de traverse qui portoient le noyau du moule, & étoient placés aux endroits où ces fers étoient apparens. Chacun de ces murs, élevé de quinze à seize pieds, étoit percé en arcades dans sa partie inférieure, quelques pieds au-dessous des fers qu'il enveloppoit, pour laisser la flamme circuler & s'étendre.

M. Falconet, pour la fonte de la statue de Pierre I, a supprimé les murs de traverse que, jusqu'à lui, on avoit coutume de faire autour du moule. Il avoit prévu, comme il le dit lui-même, leur inutilité, & il ne s'est pas trompé, puisque, du côté du fourneau, rien, dans la fonte, n'a fait le moindre mouvement.

Revenons à ce qui fut observé pour la fonte de Bouchardon. Un mur de briques qui, traversant la fosse par le milieu, dans sa largeur, passoit sous le ventre du cheval, y remplissoit le vuide qu'on y avoit laissé en formant le moule, & y trouvoit le pointal du milieu, qu'il embrassoit & mettoit à l'abri du feu. Ce mur, qui descendoit jusques sur le sol de la fosse, suivoit exactement, ainsi que tous les murs qui lui étoient paralleles, le contour intérieur du moule auquel il étoit appliqué par un bout, & s'appuyoit pareillement de l'autre sur le mur de la fosse: mais il étoit plein, sans aucune arcade, parce qu'on en avoit voulu faire un rempart capable d'arrêter le cours de la flamme. Il étoit essentiel que la flamme agitée & poussée par l'air qui venoit du dehors le long des descentes souterraines, ne se portât pas avec trop de rapidité d'un bout de la fosse à l'autre. La raison en est simple; car cette flamme ne sortant pas de la ligne horizontale, ne se feroit pas élevée assez haut dans ce trop long chemin qu'elle auroit parcouru, & auroit laissé en plusieurs endroits les parties supérieures presque sans chaleur: mais arrêtée au milieu de sa course, & obligée de se replier sur elle-même, elle étoit forcée de se répandre par-tout avec plus de promptitude & d'égalité, & assuroit l'opération du recuit.

Les pierres les plus dures d'un mur ordinaire auroient été calcinées par la vivacité d'un feu continuel qui devoit durer trois semaines au moins. On choisit le grès, comme la pierre de ce pays qui oppose au feu le plus de résistance, & on en forma ce qu'on appelle le mur de recuit. Il fut maçonné avec la terre qu'on emploie ordinairement dans la construction des fours, & il fut établi, sur le bord des galeries le plus voisin des murs de la fosse. On lui fit prendre le même contour qu'aux galeries: il avoit par le pied vingt & un pouces d'épaisseur. On a vu que, pour la statue de Pierre I, M. Falconet avoit reconnu l'inutilité du mur de recuit pour les fontes qui s'exécutent hors de terre, & qu'il n'en fit pas construire.

Celui qui devoit servir à la fonte de Bouchardon étant fait, on procéda à l'arrangement des briques destinées à former les tuyaux percés à jour dont devoit être entièrement tapissé le mur de recuit, depuis le pied jusqu'à la première assise. La flamme les traversant au sortir des galeries, devoit se porter dans tous les endroits où il étoit nécessaire qu'elle pénétrât. Les briques qui y furent employées portoient un pied de long sur quatre pouces de large. Aucune ne fut maçonnée: toutes furent placées à quatre pouces l'une de l'autre. Le second rang fut placé sur le premier, dans un sens contraire à celui des briques de la première couche, & toujours à une même distance. Les couches furent ainsi élevées à la hauteur du mur de recuit. L'arrangement qu'on avoit observé dans les briques fournissoit des issues sans nombre par lesquelles la flamme pouvoit aisément se porter de tous côtés.

Les vuides que laissoient entre eux le moule & le mur de recuit furent pour lors remplis de bricaillons. Nous avons dit que l'on nomme ainsi des morceaux de briques cassées de différentes grosseurs. Pénétrés par le feu, ils rendent plus de chaleur que la flamme même, conservent cette chaleur très-long-temps, moderent la trop grande activité de la flamme, & la répandent avec plus de douceur & d'égalité. On choisit les plus petits bricaillons pour les arranger à la main aussi près qu'il est possible du moule, parce que, laissant entre eux moins d'intervalle, ils empêchent la flamme de brûler le mur de potée. Les bricaillons s'éleverent à neuf pouces plus bas que la derniere assise du mur de recuit.

On

On rendit cette masse aussi égale qu'il fut possible, & on y assit & maçonna avec de la terre à four quatorze à quinze rangées de doubles briques, posées sur leur plat. Elles parcouroient en longueur l'espace qu'elles avoient à remplir, & y formerent un compartiment de bandes distantes l'une de l'autre d'environ six pouces. Elles offroient la disposition de solives qui portent un plancher. Elles servirent de supports à une aire composée d'un second double rang de briques, qui furent de même maçonnées avec de la terre à four. Cette platte-forme couvrit tout l'espace renfermé par le mur de recuit. On ne laissa à découvert que les places où les jets & les évents avoient leurs issues, & quelques petites ouvertures de six pouces en quarré, qui furent ménagées dans l'étendue de la platte-forme, pour faciliter l'échappement de l'air & de la fumée lors du recuit.

Quand tout fut ainsi exactement clos, on donna le feu. On eut d'abord la plus grande attention de ménager le feu, lorsqu'on alluma la première fois le bois rangé sur les grilles dans les galeries. Plus on avança, plus on rendit le feu ardent.

La fonte & l'entier écoulement des cires dura dix à douze jours. On tira alors les tuyaux de cuivre qui avoient servi à son écoulement, & l'on boucha les orifices dans lesquels ils avoient été logés avec de la potée cuite & du plâtre. Après dix autres jours d'un feu continuellement entretenu, & jamais forcé, on ne vit plus sortir de fumée par les bouches des jets & des évents, & l'on jugea que toute l'humidité étoit évaporée. Alors le feu fut poussé aussi loin qu'il pouvoit aller pour opérer le recuit du moule. Quand enfin, en regardant dans l'intérieur des jets & des évents, on vit que le moule avoit pris cette couleur étincellante que les forgerons appellent couleur de cerise, & quand les cordages qu'on y plongeoit en sortirent enflammés, on reconnut que le moule avoit reçu le dernier degré de cuisson. Alors on cessa le feu, qui, continué plus long-temps, n'auroit pu manquer de brûler le moule, & l'on mura toutes les issues par lesquelles l'air auroit pu s'insinuer. Il fallut quinze jours pour donner au moule le temps de se refroidir ; &, à ce terme même, on eut encore la précaution de ne déboucher chaque jour qu'une seule ouverture, pour éviter le désordre qu'auroit pu causer la trop subite impression de l'air. On supprima ensuite la plate-forme, on enleva les bricaillons, & l'on détruisit les galeries.

9. *De l'enterrage du moule.* Après le recuit du moule, on lui donne ce qu'on appelle une chemise ; c'est-à-dire, qu'on l'enveloppe entièrement d'un enduit de plâtre tamisé, de l'épaisseur d'un doigt. Cet enduit étant sec, on procède à l'enterrage du moule, dernière précaution pour l'empêcher d'être ébranlé par les efforts terribles du métal en fusion.

Les terres qu'on emploie à cet enterrage se passent à la claie. On les répand également dans la fosse. Quand elles sont parvenues à l'épaisseur d'un pied, on foule cette couche jusqu'à ce qu'elle soit réduite à l'épaisseur de quatre pouces. On multiplie ainsi les couches jusqu'à ce que la fosse soit entièrement comblée. Il ne reste plus d'apparent que les embouchures des jets & celles des évents.

On s'occupe ensuite de l'écheno. C'est un bassin en forme de cuvette, dans lequel se rassemble le bronze liquide en sortant du fourneau, pour être porté dans les bouches des jets. Ces bouches en déterminent le plan, & on est obligé de s'assujettir aux places qu'elles occupent pour disposer les rigoles de l'écheno.

Il fut assis, pour la fonte de Bouchardon, sur la dernière couche des terres de l'enterrage du moule, mises exactement de niveau. On le borda de tous côtés par un parapet de dix-huit pouces au moins d'épaisseur. Le fond étoit tapissé de maçonnerie dans toute son étendue. Il avoit un pied de profondeur, & chaque rigole environ vingt pouces de largeur.

Le fond, les parapets doivent être construits en briques maçonnées avec de la terre à four. On répand des terres au pourtour, & on les bat comme on a fait pour l'enterrage, de peur que l'impétuosité du métal ne fasse écarter les parapets.

Ce fut ce qui arriva à la première fonte de la statue de Pierre I. Plusieurs accidens ayant obligé de faire, pour la partie supérieure de cette statue, une seconde fonte, l'écheno fut alors construit avec le moule. « Contenu par » les mêmes liens, dit M. Falconet, il faisoit » partie de ce moule ; il étoit renfermé & » retenu dans la même cage. Aussi ne fit-il » aucun mouvement, & ne creva-t-il pas comme » le premier, si négligemment travaillé qu'il » s'ouvrit n'ayant à peine reçu que deux ou » trois pouces de bronze. L'écheno fait d'avance » avec le moule, procure un autre avantage : » il donne au métal tout le temps qu'il faut pour » la fusion, & pour les préparations qui dé» pendent de la fosse & du moule. A l'instant » qu'on va fondre, on n'a pas trop de loisir. » J'oserois donc conseiller l'écheno comme il » fut fait à ma seconde fonte.

» Beaucoup d'autres parties ont été simplifiées, » ajoute le même artiste, à la première & encore » plus à la seconde fonte. Si je n'en parle pas, » c'est que l'artiste intelligent qui voudra » mettre de côté plusieurs articles de certains » catéchismes, & s'affranchir un peu de la

» routine, fera beaucoup mieux que je n'ai fait, » s'il veut y penser.

Nous regrettons que M. Falconet n'ait pas appris en détail au public, toutes les simplifications qu'il a introduites dans les préparations de ces fontes. Il nous auroit été très-utile dans la rédaction de cet article, & auroit contribué à la perfection de ce dictionnaire qui devroit contenir tout ce que les artistes ont imaginé de nouveau pour les progrès de l'art. Nous avons rapporté tout ce que M. Falconet a écrit sur les nouveaux procédés dont il a fait usage pour la fonte de son chef-d'œuvre : nous avons été obligé de suivre pour le reste l'un des catéchismes dont il parle, & dans lesquels il trouve beaucoup d'inutilités.

10. *De la fusion du métal, & de son introduction dans le moule.* On range d'abord autant de métal qu'il en faut pour couvrir l'âtre du fourneau, & l'on a soin, dans cet arrangement, de ne pas trop en presser les différentes pièces, afin qu'elles laissent entre elles des vuides qui permettent à l'air d'y circuler aisément.

Cette disposition faite, on allume le feu dans la chauffe. Comme la flamme procure seule la fusion du métal, il faut qu'elle soit très-claire, & il n'est pas moins essentiel d'éviter qu'elle soit mêlée de fumée, parce que l'humidité de la fumée feroit capable de figer la matiere avant qu'elle sortît du fourneau. Il faut donc que le bois soit très-sec : il est même bon que la coupe en ait été faite dans un temps sec, & qu'il n'ait pas été exposé depuis à la pluie. Le hêtre doit avoir la préférence.

A mesure que le métal entre en fusion, des ouvriers placés sur les côtés du fourneau le remuent avec de longues perches de sapin. Quand il est entièrement fondu, on en jette de nouveau sans ordre dans le bassin. Mais il faut le tenir quelque temps sur le glacis des deux bouches ou portes du fourneau, parce que s'il tomboit sur le métal liquide, il le feroit figer, & produiroit ce qu'on appelle des gâteaux, qui ne peuvent, à quelque degré de chaleur que ce soit, rentrer en fusion. C'est un accident que peut aussi causer une fumée trop épaisse, ou la cessation d'égalité dans le feu de la chauffe.

Quand la fusion arrivée à son dernier période demande un prompt écoulement, on met en place le *périer*. Il consiste en une longue barre de fer, qui, poussée avec vigueur contre un tampon de fer dont est bouché le trou du fourneau pendant la fonte, doit le chasser au fond du bassin, & procurer au métal une libre issue. Cette barre de fer peut avoir dix-huit à vingt pieds de long sur trois pouces de gros. Du côté dont elle doit frapper, elle prend à-peu-près la même courbure qu'une pelle : elle peut avoir, en cet endroit, cinq pouces de diamètre, & elle se termine en pointe arrondie. A son autre extrémité, elle est emmanchée invariablement dans une pièce de bois armée de liens de fer, taillée de manière à se laisser embrasser aisément par le fondeur, qu'elle met en état d'ajuster à son gré le coup de périer. Pour donner à la machine la force du levier, on suspend le périer mis en équilibre, à deux chaînes de fer terminées par des mains, qui, en deux endroits, à-peu-près aux deux tiers de sa longueur, saisissent la barre de fer, & ces deux chaînes vont s'unir ensuite à une double chaîne plus longue, qui descend d'en-haut, & dont les deux bouts sont arrêtés sur deux pièces de bois transversales, que reçoivent les poutres voisines servant de tirans à la charpente du comble.

On prépare en même temps les quenouillettes, & on les met aux places qu'elles doivent occuper. Leur destination est de boucher les entrées des jets, jusqu'au moment où il est à propos d'introduire dans le moule le métal fondu, déjà entré dans l'écheno. Elles empêchent aussi que, pendant qu'on chauffe l'écheno, il ne puisse entrer dans les conduits des jets, ni charbon, ni aucun corps étranger. Elles se terminent par le bas en une olive d'un calibre égal à l'ouverture des jets qui doivent les recevoir. La tige de la quenouillette, longue de deux pieds, doit être attachée à une bascule qui ait le jeu d'une bascule, afin qu'on puisse lever & baisser à son gré la quenouillette sans être obligé d'en approcher de trop près.

Comme il est de la plus grande importance que le métal fondu ne rencontre rien de froid ni d'humide sur son passage, on chauffe l'écheno & les quenouillettes avant l'opération de la fonte. Les quenouillettes mises en place, on comble de charbon l'écheno, & quand le charbon est consumé, on nétoie la place.

On reconnoît que le métal a acquis un degré parfait de fusion, quand la flamme qui sort du fourneau est d'un rouge plus clair & plus vif qu'elle n'étoit auparavant ; quand les crasses que rejette le métal se rangent d'elles-mêmes autour du bassin, & laissent le milieu uni comme une glace ; quand le feu prend sur-le-champ aux perches de bois de sapin dont on se sert pour le brasser, & que la flamme qui s'y attache est d'un éclat éblouissant.

Il n'y a plus alors de temps à perdre : le fondeur s'armant du périer chasse le tampon à coups redoublés, & le métal s'élance comme un torrent de feu.

Quand on juge que l'écheno est assez rempli de métal pour que sa chûte dans les jets ne puisse souffrir aucune interruption, on lève & on déplace les quenouillettes. Le métal se précipite dans le moule, reflue par les ouvertures extérieures des évents, s'arrête dès qu'il est

de niveau avec le métal qui reste dans l'écheno, & la fonte est terminée.

Soixante mille livres de métal furent employées à la fonte de l'ouvrage de Bouchardon, & l'introduction totale dans le moule s'en fit en cinq minutes quatre secondes. Il fallut vingt-huit heures & demie d'un feu très-vif pour le mettre en fusion.

Explication des Planches relatives à la fonte des statues.

PLANCHE PREMIÈRE.

La planche I représente la coupe de l'attelier prise dans sa largeur, au droit & par le milieu de la chauffe.

1. Massif des murs dont la chauffe est environnée, & qui, ainsi que les voûtes & les cloisons des galeries pratiquées sous terre dans l'étendue de ladite chauffe, sont en briques de Bourgogne.

2. Enveloppe extérieure de la chauffe, construite en pierres de taille liées & retenues par un triple rang de tirans de fer.

3. Le cendrier.

4. Profil de deux languettes de briques qui font face aux deux ventouses tournées vers le nord & vers le sud ouest; lesquelles languettes, à la faveur de trous en abat-jour dont elles sont percées, portent l'air extérieur dans la chauffe, & font l'office de soufflets.

5. Profil de la galerie rampante de la ventouse dirigée vers le sud-ouest.

6. Profil de la ventouse opposée qui regarde le nord.

7. Portes de communication des galeries souterreines des ventouses.

8. Languette de brique percée de trous, ainsi que les precedentes, n°. 4, & placée en face de la ventouse dont la bouche regarde le nord-ouest.

9. Soupiraux ou évents des ventouses mentionnées ci-dessus sous les numéros 5 & 6.

10. Dessous de la chauffe appellé chapelle.

11. Intérieur de la chauffe voûté en plein ceintre, & enveloppé dans toute sa capacité par un double rang de briques de Saint-Sanson, posées en coupes & de champ.

12. Grille de fer, sur laquelle le bois tombe & se consume.

13. Trou en maniere de soupirail par lequel on jette le bois dans la chauffe, & qui, dans tout autre temps, est exactement bouché par une pelle de fer mobile.

14. Le dessus de la chauffe formant un plancher.

15. Mur du pignon de l'attelier.

16. Coupe des murs, sur les faces latérales de l'attelier, & celle des portes par lesquelles s'est fait, pour la statue de Louis XV, le service de la chauffe.

17. Grande fenêtre au derrière du fourneau, percée dans le mur du pignon de l'attelier.

18. Charpente du comble.

19. Niveau de terrein extérieur.

PLANCHE DEUXIÈME.

Plan du moule de plâtre pris au droit de la premiere assise.

1. Grand chassis de charpente, servant de base & de soutien au moule de plâtre.

2. Boulons de fer à vis placés aux quatre encoignures du chassis, dans l'intention de le soutenir.

3. Places réservées pour le passage des trois pointals de fer.

4. Place où répondoit, dans la statue de Louis XV, la barre de fer servant de soutien à la jambe gauche du cheval qui leve, & dont la réserve s'étoit faite dans le moule.

5. Les trois barres de fer dont sont traversées les trois jambes du cheval qui posent.

6. Les pièces du moule de plâtre enveloppant les trois jambes qui posent.

7. Creux que formoit le moule en ces trois endroits, & qui, dans la suite, furent comblés de cire.

8. Chapes dans lesquelles sont renfermées les pièces du moule.

9. Places des trois barres de fer servant à soutenir la queue du cheval.

10. Les différens blocs.

11. Anneaux de fil-d'archal en manière de mains, scellées dans lesdits blocs pour pouvoir les manier plus facilement.

12. Entailles ou hoches, faites sur les blocs de la première assise, pour servir de repaires aux blocs de la seconde assise du moule.

13. Six barres de fer posées sur le chassis de charpente, qui le traversent dans sa largeur, & sur lesquelles les blocs sont établis. Outre le service qu'on en tira dans la construction du moule de plâtre, ces barres de fer étoient aussi destinées à soutenir ledit moule lorsqu'on l'établissoit dans la fosse, & devoient servir en même temps de repaires pour remettre exactement à leur place tous les blocs de la première assise. Elles sont exprimées par des lignes ponctuées.

14. Petits coussinets de fer, d'un pouce d'épaisseur, exprimés pareillement par des lignes ponctuées, lesquelles reçoivent les têtes de cinq desdites barres de fer.

PLANCHE TROISIÈME.

Elévation & coupe en partie du moule de plâtre, prises sur une de ses faces latérales.

Figure I. 1. Chassis de charpente.

2. Têtes de boulons mis aux quatre coins du chassis pour contenir son assemblage.

3. Entailles faites dans ledit chassis pour servir de repaires.

4. Blocs de plâtre, servant de soutiens aux chapes du moule.

5. Chapes recevant seules une pièce entière du moule.

6. Chape qui contient & réunit dans son intérieur un nombre de petites pièces qui y sont retenues au moyen de ficelles attachées au dehors à des bilboquets.

7. Ouvertures quarrées pour les passages des fers des traverses.

8. Autres ouvertures ménagées en différens endroits du moule pour couler le noyau.

9. Anneaux de fer en manière de mains, scellés dans les parois extérieures des blocs & autres pièces du moule, pour en rendre le remuage plus aisé.

10. Différentes parties du modèle, découvertes pour laisser voir la façon dont il est enveloppé par les pièces du moule. Le surplus du modèle couvert par les pièces du moule, est désigné par de simples lignes ponctuées, ainsi que les pointals & les têtes des six barres de fer qui doivent soutenir le moule de plâtre dans la fosse.

Figure II. Elle représente un des petits quarrés qui furent enlevés de dessus le modèle pour être moulés à part, & qui laisserent dans le moule les ouvertures nécessaires au passage des fers de traverse.

a. Partie du modèle.

b. Cadre de cire dont elle fut environnée.

c. Bandes de cire formant une croix chargée d'un numéro, & dont les extrémités outrepassoient ce cadre, à l'effet de servir de repaires.

PLANCHE QUATRIÈME.

Représentation particulière d'une chape, avec les différentes pièces du moule qu'elle embrasse. On a choisi celle qui se rapporte au-devant de la tête du roi.

1. Pièces du moule rangées dans la chape, suivant l'ordre qu'elles y doivent tenir.

2. Deux pièces qui ne sont point encore à leur place, & qui, lorsqu'elles y seront, acheveront de former le bas du menton.

3. Ficelle attachée à un petit anneau de fil de fer, scellé dans la pièce du moule, & qui, passant au travers d'un trou percé dans la chape, aboutit en dehors à un petit morceau de bois appellé *bilboquet*, autour duquel ladite ficelle roule & se dévide jusqu'à ce que la pièce du moule soit mise à sa place dans la chape & y soit assujettie.

4. Petits corps saillans sur les joints des pièces du moule, qui, se logeant dans de petites cavités qui sont ménagées sur les joints des pièces voisines, servent à les maintenir dans une position invariable. Il y en a de pareils dans la face extérieure des pièces qui touchent à la chape, & ils y produisent le même effet.

5. Chape servant d'enveloppe aux pièces du moule qui y sont rassemblées. On y voit des corps saillans pareils à ceux qui sont sur les pièces du moule, & destinés au même usage.

PLANCHE CINQUIEME.

Elle est destinée à montrer la forme de l'*armature*. Elle représente la coupe du moule de plâtre, depuis que, revêtu de ses cires, il a été remonté dans la fosse. Ladite coupe, prise au droit des quatre grandes traverses qui furent mises alors à leur place, offre, dans l'intérieur du moule, le plan des différentes pièces de fer qui, ajoutées aux principales pieces déja décrites, completent l'armature.

1. Le grand massif de pierre.

2. Premières assises du moule de plâtre posées sur le chassis de charpente, qui lui-même porte sur huit dés de pierre.

3. Blocs du moule de plâtre, servant de soutien & d'enveloppe aux chapes du même moule, & ayant à leur parement extérieur des anneaux de fer qui donnent la facilité de les manier.

4. Chapes & pièces du moule de plâtre garnies de leurs cires.

5. Epaisseur de la cire.

6. Les quatre grandes traverses de fer dont la principale fonction est de soutenir par la suite le moule de potée & son enveloppe dans un état invariable. Celle du côté de la croupe va un peu de biais pour se conformer à la position des deux jambes de derrière du cheval, dont une est plus en arrière que l'autre.

7. Tréteaux de fer, sur lesquels lesdites traverses viennent s'appuyer, y étant attachées par leurs extrémités avec des brides de fer.

8. Grande traverse de fer, portée par les pointals, & qui, placée au milieu du corps du cheval, & le parcourant dans toute sa longueur, le déborde de quatre pieds du côté du poitrail.

9. Têtes des trois pointals.

10. Grand cercle de fer allongé, formé suivant le contour que donnent, aux endroits qu'il parcourt, les flancs, les cuisses, & le poitrail du cheval, & divisé en deux parties qui se réunissent & se rassemblent vers la tête & vers la queue, où la grande traverse les reçoit : ledit grand cercle étant porté dans le surplus de son étendue par les équerres qui

font, comme on l'a vu, appliquées aux pointals.

11. Les susdites équerres.

12. Endroit vis-à-vis le poitrail du cheval, où se fait la réunion des deux parties du grand cercle de fer n°. 10, sur la grande traverse n°. 8, à laquelle ces deux parties de fer circulaires sont attachées avec des brides de fer.

13. Endroit sur le derrière du cheval, où viennent aboutir & se réunir les deux parties du grand cercle de fer n°. 10 qui, posant sur le barreau de fer en forme de ⊥ par où se termine la grande traverse n°. 8, y sont attachées avec les mêmes vis & écrous qui assujetissent sur le même barreau un montant ou tige de fer, à laquelle s'attachent les fers de la queue du cheval.

14. Endroit d'où s'élève perpendiculairement sur le barreau de fer en forme de ⊥ la tige de fer qui reçoit à son sommet, comme on le verra plus distinctement à la *Planche VI*, sous le n°. 22, la partie supérieure des fers de la queue du cheval.

15. Lieu où se fait l'assemblage & la jonction des fers de la queue. Voyez *Planche VI*, numéro 26.

16. Deux barres de fer qui, posées sur le haut des équerres, s'étendent en droite ligne le long de l'épine du dos du cheval.

17. Deux autres barres de fer formant ensemble un cercle, servant à soutenir le dessus de la croupe du cheval, & qui, étant attachées sur les deux barres de fer n°. 16, viennent s'appuyer à l'extrémité de la grande traverse n°. 8, contre le barreau montant n°. 14 avec lequel elles s'unissent.

18. Pièce de fer, en manière d'arc-boutant, servant à entretenir droite la tige de fer mentionnée sous le n°. 14.

19. Coupe d'une pièce de fer qui pose sur la grande traverse n°. 8, & qui parcourant tout l'intérieur du corps de la figure équestre, s'élève perpendiculairement jusqu'au-dessus de la tête, ainsi qu'on le verra dans la *Planche VI*, sous le n°. 9.

20. Traverse portant à ses deux extrémités les fers des deux jambes de la figure équestre : elle-même est portée par les deux branches collatérales du cercle de fer n°. 10.

21. Endroits où s'accrochent, sur la première & la dernière des quatre grandes traverses, l'extrémité supérieure des fers des quatre jambes du cheval.

22. Fers coudés & formant une espèce de potence, laquelle parcourt l'intérieur du col du cheval.

23. Traverse étant au milieu de l'encolure du cheval, & qui en soutiendra le noyau.

24. Autre traverse dans la tête du cheval pour le même objet.

25. Pièce de fer qui s'avance & prend un contour circulaire vers la partie inférieure du poitrail du cheval, & qui est une extension de deux longues barres de fer placées au bas du ventre, qui ne se peuvent appercevoir sur ce plan, mais dont on verra la disposition *Pl. VI*, numéro 8.

26. Petits fers, appellés côtes de vache, qui, s'accrochant aux différentes barres de fer de l'armature, étant contournés suivant les places & suivant que l'ouvrage l'exigeoit, & se réunissant à des fils de fer sans nombre, enlacés & mêlés ensemble, ainsi qu'un le voit à la planche suivante, ont servi à réunir toutes les parties du noyau, & ont principalement affermi la surface extérieure qui touchoit aux cires.

PLANCHE SIXIÈME.

Elle est destinée à completter, avec la précédente, la démonstration de l'armature. Elle représente la coupe & le profil de la statue équestre, pris dans sa longueur du côté du montoir. La statue paroît en cire, dépouillée de toutes les pièces du moule, quoiqu'en cet instant de l'opération elle en fût encore enveloppée; ce qui est fait à dessein de ne laisser échapper aucune des pièces de fer de l'armature qui se montrent dans cette position, qu'il est nécessaire de faire connoître.

1. Les trois pointals.

2. Fers des jambes du cheval, divisés chacun en deux parties, lesquelles, à l'endroit où elles se réunissent, sont retenues par des liens de fer; sur quoi l'on observera que, dans trois desdites jambes, la partie inférieure des fers doit rester engagée dans le bronze pour n'en plus sortir, & qu'elle doit servir, lorsque la statue équestre sera terminée, à l'arrêter sur son piédestal, tandis que la barre de fer mise sous le pied du montoir, n'est que pour aider au soutien de la jambe qui lève, pendant le temps des opérations du moule de potée & de la fonte.

3. La grande traverse qui parcourt l'intérieur du corps du cheval dans toute sa longueur.

4. Les quatre traverses qui s'étendent en largeur, coupées par leur milieu, & à deux desquelles, savoir celle qui est sur le devant & celle qui est la dernière du côté de la queue, sont accrochés les fers des jambes du cheval.

5. Les équerres & leurs supports, se présentant de profil.

6. Une des barres de fer, qui, posées en haut des équerres, s'étendent le long de l'épine du dos du cheval.

7. Une des barres de fer qui, par le plan, forme un cercle allongé, & qui, en s'assujetissant par le contour à celui que donne le corps du cheval à l'endroit des flancs, est portée par les équerres dans l'étendue de sa longueur, &

vient poser à l'une de ses extrémités sur la grande traverse du côté de l'encolure & du côté de la croupe sur le barreau en forme de J, de la façon qu'il est exprimé à la *planche V*, numéros 12 & 13.

8. Une des deux autres barres de fer placées en contre-bas, l'une à droite & l'autre à gauche, dans la partie intérieure du ventre du cheval, lesquelles sont portées par les potences ou supports des équerres, & suivent le même contour que le dessous du ventre.

9. Petite piece de fer qui, après avoir parcouru en ligne directe l'intérieur de la figure équestre, outre-passe la tête de cette figure, & se termine par un anneau qui traversera un barreau de fer, qui, lorsque le moule de potée sera tout-à-fait monté & dans sa perfection, s'y trouvera engagé, & acquerra assez de force alors pour empêcher la piece de fer montante de sortir de son à-plomb: cette piéce de fer, qui par le pied se replie & fait un coude par devant & un autre par-derrière qui lui servent d'un empâtement suffisant, pose sur la grande traverse n°. 3, & y est liée en deux endroits avec des brides de fer.

10. Les deux susdites brides de fer.

11. Deux pièces de fer en arc-boutans, servant à contenir la susdite pièce de fer montante n°. 9. Elles descendent jusques sur les barres de fer n°. 6, & y sont attachées chacune par le pied qui fait un coude avec des fils de fer. Deux autres semblables pieces de fer qu'on ne peut voir ici, étoient appliquées aux deux autres faces de ladite pièce de fer n°. 9, & toutes les quatre la tenoient en état.

12. Deux barres de fer contournées selon la forme que prennent les deux bras de la figure équestre, toutes deux attachées par le haut à la piece de fer n°. 9.

13. Plusieurs fers appellés côtes de vache, distribués dans l'intérieur de la figure équestre, & qui en remplissent les vuides: ils s'accrochent par le haut à la pièce de fer n°. 9, & par le bas aux deux barres de fer n°. 6.

14. Deux pièces de fer montantes & formant la potence, logées dans l'intérieur de l'encolure & de la tête du cheval dont elles suivent le contour: l'une & l'autre sont retenues par le pied qui fait le coude sur la grande traverse n°. 3, & y sont liées au moyen de brides de fer.

15. Les brides de fer susdites.

16. Tringle de fer sous la crinière du cheval, ajustée avec des fils de fer sur une des deux pièces de fer susdites.

17. Pieces de fer qui, prenant naissance à l'extrêmité de celle qui descend par-devant dans la tête du cheval, & y étant assujettie, avec une bride de fer, remonte & va s'unir à celle des deux pieces de fer susdites, laquelle parcourt le dessous de l'encolure, s'y lie, & sert à soutenir la tête du cheval par-derriere.

18. Fer contourné, lequel attaché aux fers qui viennent d'être décrits, descend jusques sur la bouche du cheval.

19. Deux pièces de fer mises, l'une au droit des joues du cheval, & l'autre au milieu de son cou; toutes deux ajustées sur les pièces n°. 14, & à travers chacune desquelles passent de part en part des barreaux ou traverses de fer pour le soutien du col & de la tête du cheval.

20. Les deux traverses susdites se montrant seulement par la coupe.

21. Pièce de fer qui déborde extérieurement la tête du cheval, & qui porte à son extrémité un anneau semblable, pour l'usage, à celui qui a été décrit ci-devant sous le n°. 9.

22. Pièce ou tige de fer posée debout à l'extrémité de la grande traverse du côté de la croupe, & qui reçoit à son sommet la naissance des fers de la queue du cheval.

23. Petite pièce de fer faisant l'office d'arc-boutant, & qui maintient la pièce de fer montante n°. 22.

24. Barre de fer circulaire par le plan, qui d'un bout est attachée sur l'extrémité de la barre de fer n°. 6, s'appuie de l'autre sur la pièce de fer montante n°. 22, & sert à soutenir le dessus de la croupe du cheval: il doit y en avoir une semblable dans la partie opposée.

25. Les fers de la queue du cheval destinés à en soutenir le noyau, & divisés en deux parties qui s'unissent & sont retenues & liées ensemble par des brides de fer. La partie supérieure est disposée de façon à pouvoir être retirée après la fonte; l'autre descend jusques sur le massif de pierre pour y être scellée dans la suite, & à ces deux fers est uni un troisième qui, comme celui dont on a eu ci-devant la description sous le n°. 21, porte en tête un anneau, dans une intention toute pareille.

26. Endroit où se fait la jonction des fers de la queue du cheval.

27. Petite traverse servant à contenir la barre de fer qui parcourt de haut en bas la queue du cheval: il s'en trouve une un peu plus bas qui est posée en sens contraire, & qui passe au travers de l'ouverture numérotée 28.

28. Ouverture servant de passage à la traverse inférieure susdite.

29. Fer de la jambe droite de la figure équestre, attaché de même que celui de la jambe gauche aux extrémités d'une traverse qu'on ne voit ici que par la coupe.

30. Petits fers appellés côtes de vache, contournés relativement aux places où ils sont distribués, à peu de distance l'un de l'autre, dans toute la capacité que doit occuper le

noyau, &c. qui serviront à le soutenir, & à en lier fermement toutes les parties.

31. Petits lustres de fer à quatre branches, suspendus en differens endroits pour le soutien du noyau dans les parties inférieures.

32. Petits fils de fer enlacés & mêlés ensemble, qui ont été appliqués sur toute la surface intérieure des cires, & dont se trouvera tapissée la surface extérieure du noyau lorsqu'il sera formé, ce qui empêchera qu'il ne s'en détache aucune portion pendant & après le recuit.

33. Les cires dont l'épaisseur, exprimée par le travail pointillé, est précisément la même que celle qu'on a dessein de donner au bronze.

34. Epingles de laiton, de quatre à six pouces de long, dont la tête ronde & plate est à-peu-près de la grandeur d'un jeton, & qui se terminent à l'autre extrêmité par un petit crochet recourbé; lesquels attaches ou épingles sont logées à différentes distances dans l'épaisseur des cires, pour les retenir & les empêcher de se détacher du noyau, principalement dans les parties inférieures, telles, par exemple, que le dessous du ventre.

Nous avons cru, pour donner aux lecteurs, une idée nette & détaillée de la forme d'une armature, leur offrir celle qui a été employée pour la statue équestre de Louis XV par Bouchardon. Nous ne prétendons pas cependant que toute armature doive être précisément exécutée sur ce modele. C'est à l'artiste à en simplifier ou à en changer les pièces suivant qu'il le croira convenable à son projet. L'armature que feu M. Falconet a conçue pour sa statue équestre de Pierre I, étoit beaucoup plus simple que celle de la statue de Louis XV. Ce que nous disons ici de l'armature, peut convenir à différent détails des opérations de la fonte.

PLANCHE SEPTIÈME.

Cette planche démontre la manière de couler le noyau. Elle représente le moule de plâtre dans son chassis de charpente, vu par un des flancs, tandis qu'on en couloit le noyau.

1. Intérieur de la fosse.

2. Le moule de plâtre.

3. Chassis de charpente dressé autour du moule de plâtre.

4. Tréteaux de bois servant à porter le susdit chassis.

5. Etrésillons qui, buttant contre les encognure. dudit chassis par en-bas, en contenoient l'assemblage.

6. Autres étrésillons appuyés contre les murs de la fosse, & qui, roidissant contre les principales pièces du chassis, le rendoient inébranlable.

7. Planches & coins de bois chassés à force dans les vuides que laissoient entre eux le chassis & le moule de plâtre.

8. Autres plus grands vuides, où, pour maintenir les pièces du moule en leur place, on avoit ajouté de la maçonnerie en dehors.

9. Pièce de bois de bout qui fut mise par précaution à la tête de la grande traverse de fer qui débordoit le poitrail du cheval, pour lui servir de point d'appui & l'empêcher de flechir.

10. Un des grands tréteaux de fer sur lesquels portent les grandes traverses qui font partie de l'armature du moule.

11. Couloir en forme de goutière découverte & inclinée, par où la matiere destinée à former le noyau étoit versée, & arrivoit dans une caisse posée droite, & qui répondoit à une ouverture qu'on avoit ménagée à cette intention au-dessus de la tête de la figure équestre.

12. Couloir entièrement semblable au précédent, quant à la structure, & qui faisoit passer de même la matière du noyau dans une ouverture pratiquée au-dessus de la tête du cheval.

13. Pareil couloir & conduite pour l'ouverture réservée sur la queue du cheval.

14. Couloir fermé comme une caisse, lequel, allant en pente, se joignoit à une conduite faisant le coude & pareillement inclinée, qui, recevant la matière que le couloir lui fournissoit, la répandoit dans un auget ci-après mentionné.

15. Auget de menuiserie qui, pour plus de sûreté, étoit couvert en dessus de maçonnerie & servoit de réceptacle à la matière qu'y avoit apportée le couloir ci-dessus décrit, pour passer de là par une ouverture pratiquée sur le flanc droit du cheval, dans l'intérieur du moule.

16. Pièce de bois de bout, sur laquelle étoit appuyé en partie le susdit auget.

17. Couloir couvert, aboutissant à un auget semblable à celui dont on a donné ci-dessus le détail, & qui fournissoit la matière du noyau à l'ouverture au-dessus de l'épaule gauche du cheval.

18. Couloir en forme de caisse fournissant la matière qui devoit passer par l'ouverture au-dessus de la croupe.

19. Event pour l'échappement de l'air, & qui, construit de planches en manière de tuyau de cheminée, étoit adapté à la précédente ouverture, & donnoit la facilité de voir, au moyen d'une bougie attachée au bout d'un fil de fer qu'on y introduisoit, à quelle hauteur la matière étoit parvenue, & ce qui en manquoit encore.

20. Autre pareil évent, répondant à une ouverture qui avoit été laissée, en construisant le moule, au-dessus du bras droit de la figure.

21. Les augets placés sur le haut des murs

de la fosse, & dans chacun desquels les couloirs avoient leurs embouchures.

22. Ouvriers apportant dans des baquets le plâtre qu'ils gâchoient, & le versant dans les augets.

23. Bâti d'un grand chassis qui couvroit la fosse, & dont les panneaux de verre avoient été enlevés pendant le temps du coulage du noyau, pour qu'il n'y eût aucun obstacle à l'opération.

24. Deux pièces de bois appliquées des deux bouts & retenues avec des brides de fer, l'une en contre-haut, & l'autre en contre-bas, sur le dernier rang des sablières qui, dans les parties latérales, terminoient par en-haut le chassis de charpente, lequel, au moyen de cette espèce de lien, ne pouvoit s'entr'ouvrir ni sortir de son à-plomb : on ne les voit ici que par les extrêmités.

PLANCHE HUITIÈME.

Elle représente la figure équestre formée en cire, avec la ramification entiere de ses jets & de ses évents.

1. Tête du gros jet qui correspond à la tête du cheval. On voit ce jet couvert à son orifice du petit chapeau de cire qu'on y apposa, ainsi qu'aux autres jets & évents, pour en défendre l'entrée à tout corps étranger. Ce gros jet se ramifie à peu de distance de son embouchure, & forme quatre branches, dont une sur la droite & une autre sur la gauche descendent le long de la tête & des joues du cheval, & se réunissent au dessus du nez, pour ne plus faire qu'un seul jet, qui, après s'être arrêté aux branches du mors, & à la lèvre inférieure de l'animal, passe entre les deux jambes de devant, & va se rendre sous le ventre qu'il parcourt dans sa longueur jusqu'à l'endroit du fourreau. Les deux autres branches, à leur sortie du maître jet, accompagnent les deux côtés de l'encolure, parcourent les épaules, côtoyent les deux jambes de devant, & aboutissent enfin à deux ouvertures ou sorties, par lesquels se doit faire l'écoulement des cires, l'une étant à la pince du pied du montoir, & l'autre sous le sabot du pied hors du montoir.

2. Tête du gros jet placé au devant du masque de la figure équestre. Ce jet se divise presque sur-le-champ en deux branches qui descendent à droite & à gauche sur les côtés de la figure, jusqu'à ce qu'étant arrivées au droit du garot du cheval, l'une & l'autre se partagent encore chacune en deux nouvelles branches, dont celles qui sont le moins en avant tombent sur le jet passant sous le ventre du cheval & s'y incorporent, tandis que les deux autres branches, après avoir parcouru d'un côté l'épaule gauche du cheval, avoir côtoyé le côté opposé à l'épaule droite, & avoir établi toutes deux dans leur passage une communication avec le jet qui s'étend sous le ventre du cheval, se portent à la fin aux ouvertures ou sorties qui sont tant à la pince du pied du montoir, que sous le sabot de l'autre pied de devant.

3. Tête du gros jet établi derrière la tête de la figure équestre. Il se partage, ainsi que le précédent, à droite & à gauche en deux branches qui, ayant fourni nombre de ramifications, & étant ensuite arrivées vers la selle du cavalier, se subdivisent alors chacune en deux autres branches dont les plus avancées vont se terminer au jet qui parcourt le dessous du ventre du cheval, & les deux plus reculées, après avoir suivi le contour des cuisses du cheval, & avoir cheminé le long des deux jambes de derriere, aboutissent aux ouvertures qui ont été laissées, pour l'écoulement des cires, sous les sabots des pieds desdites deux jambes.

4. Tête du maître jet, sur le derriere de la croupe du cheval. Il se partage en trois branches, & en emploie deux à parcourir de chaque côté les fesses du cheval, pour rejoindre ensuite les branches qui, comme on l'a vu, descendent le long des jambes de derriere, tandis que la troisième desdites trois branches, divisée elle-même en plusieurs branches, enveloppe la queue de toutes parts, & se rend ensuite à une ouverture inférieure encore destinée à l'écoulement des cires.

5. Petits rameaux entés sur les principaux jets, qui tous s'étendent plus ou moins, ont leur direction de bas en haut, & sont mis ainsi pour procurer le plus abondamment qu'il est possible, & sans crainte d'aucun ravage, l'introduction du métal fondu dans toutes les parties du moule.

6. Tête de l'évent placé au haut & sur le devant de la tête du cheval.

7. Tête de l'évent au-dessus de l'encolure du cheval. Il en parcourt le sommet en se divisant en plusieurs branches, & descend par-devant, à droite & à gauche, jusqu'à l'extrêmité des deux pieds de devant du cheval.

8. Tête de l'évent pour un bras de la figure équestre.

9. Tête de l'évent qui part du dessus de la tête de la même figure.

10. Tête des deux évents qui descendent sur les deux épaules de la figure équestre, & jusques sur l'un & l'autre de ses pieds.

11. Tête de l'évent établi sur la croupe du cheval.

12. Tête de l'évent qui se porte vers la queue, se partage en plusieurs branches, & attire l'air dans toute la partie de derriere du cheval.

13. Petits rameaux entés sur les conduites des évents, qui, pour faciliter l'échappement de l'air & le reflux de la matière surabondante dans lesdits

lesdits tuyaux des évents, ont leur direction de haut en bas.

14. Aiguilles de laiton mises en plusieurs endroits à travers les tubes de cire qui forment les différens tuyaux des jets & des évents; leur usage est de les soutenir & de les empêcher de fléchir.

PLANCHE NEUVIÈME.

Elle représente la coupe du moule de potée prise dans sa longueur, & montre comment la figure en cire & les différentes conduites des jets, des évents & des égoûts des cires en étoient enveloppés.

1. Massif de briques de Bourgogne remplissant, au fond de la fosse, l'intérieur du balcon de fer qu'on y avoit établi.

2. La grille de fer en deux parties, posée à plat sur ledit massif.

3. La statue équestre formée en cire.

4. Les trois pointals & les différentes traverses de fer qui portoient ladite statue.

5. Grille de fer, en maniere de pont, posée au droit des jarrets & sous le ventre du cheval, ladite grille vue par la coupe.

6. Embouchures des jets.

7. Têtes des évents.

8. Les égoûts ou conduites pour l'écoulement des cires.

9. Epaisseur des couches de potée mises au pinceau sur toute la surface extérieure de la statue; elle est exprimée par un travail pointillé.

10. Epaisseur d'une première couche de potée mise à la main.

11. Briques de potée employées séches, & avec lesquelles la totalité du moule a été maçonnée.

PLANCHE DIXIÈME.

Elle donne l'intelligence de la forme de l'écheno & de l'opération de la fonte.

1. Intérieur de la fosse entièrement comblé de terre.

2. Partie du fourneau.

3. Branche de l'écheno qui s'étend sur la droite, & à l'extrémité de laquelle se trouve le gradin qui servoit à mesurer de l'œil la quantité de métal qui entroit dans l'écheno.

4. Branche de l'écheno se portant sur la gauche.

5. Rigole pour l'épanchement du métal dans les trois petits moules où sont rassemblées les différentes pièces détachées.

6. Rigole ou bassin servant de décharge à la surabondance du métal.

7. Canal branché sur l'écheno, qui, recevant le métal fondu au sortir du fourneau, le portoit en ligne directe dans ledit écheno.

8. Les pourtours ou murs de circuit de l'écheno construits en briques.

9. Le périer en place.

10. Sa pointe recourbée & dirigée vers le trou du fourneau, dont il est supposé avoir déjà chassé le tampon qui en fermoit l'entrée.

11. Son autre extrémité emmanchée d'une pièce de buis armée de liens de fer, qui, entre les mains du fondeur, servoit à diriger la machine & à la faire agir.

12. Les chaînes de fer qui tenoient le périer suspendu.

13. Les quatre quenouillettes fixées sur leurs femelles de bois de chêne, & posées au droit de chacun des jets par les ouvertures desquels se doit faire le versement du métal dans le moule.

14. Bouche du jet étant au devant de la figure.

15. Bouche du jet étant sur le derrière de la figure.

16. Bouche du jet répondant à la tête du cheval.

17. Bouche du jet au-dessus de la croupe du cheval.

18. Les trois ouvertures des jets des trois petits moules.

19. Les différentes ouvertures ou bouches des évents.

20. Représentation particulière du périer vu de profil.

21. Une des quenouillettes vues aussi de profil.

Nous avons choisi & fait réduire les planches qui nous ont paru les plus nécessaires entre celles dont est décoré le livre intitulé: *Description des travaux qui ont précédé, accompagné & suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV, d'après sur les mémoires de M. Lempereur, ancien échevin, par M. Mariette, honoraire amateur de l'Académie royale de peinture & sculpture.* Les explications de ces planches sont celles qu'a composées *M. Mariette.*

FRESQUE. (subst. fem.) Genre de peinture ainsi nommé du mot italien *Fresco*, (frais) parce qu'il s'exécute sur un enduit encore frais: nos anciens ont écrit *fraisque;* par cette orthographe vicieuse, ils déguisoient l'origine du mot, & paroissoient lui donner une étymologie française qui péchoit contre l'analogie de notre langue.

Comme la *fresque* ne s'exécute guère que sur des murailles de vastes édifices ou sous de grandes voutes, on ne fait guere en ce genre que des figures de très-grandes proportions, qui exigent une grande science & une grande

fierté de dessin: comme elle ne s'exécute que sur un enduit frais qui se sèche promptement, elle demande une grande habileté & une grande sureté d'exécution: enfin comme elle est souvent destinée à décorer des voutes qui se voyent de bas en haut, elle exige encore plus impérieusement que les autres manières de peindre, une connoissance très-étendue de la perspective. Ajoutons qu'elle demande encore une rare intelligence de la couleur & de l'effet, parce qu'on ne peut pas à *fresque*, comme à l'huile, mêler les teintes, les empâter, mettre couleur sur couleur, & donner après coup une grande vigueur à un ouvrage qui d'abord n'annonçoit qu'un effet grisâtre & monotone. Disons aussi que les ouvrages à *fresque*, par leur vaste étendue, & par leur éloignement de l'œil, paroîtroient froids, mesquins & sans vie, si l'auteur ne s'y permettoit pas une savante exagération dans les formes & dans les effets; exagération bien difficile à ménager & à contenir dans les tempéramens nécessaires, puisqu'il faut qu'elle s'écarte du vrai, comme toute exagération, & que cependant elle paroisse se tenir renfermée dans les bornes du vrai, puisqu'elle doit aggrandir les formes, quelquefois jusqu'au gigantesque, & respecter en même temps les charmes les plus délicats de la beauté; puisqu'elle doit étonner le spectateur qui veut réfléchir sur la difficulté vaincue, sans cesser de plaire à celui qui ne veut que jouir. Telles sont les conditions que doit se proposer l'artiste chargé d'un grand ouvrage à *fresque*, quoique jamais peut-être elles n'aient été complettement remplies.

Le premier soin de l'artiste, après avoir conçu sa machine, est de bien examiner l'endroit sur lequel il doit opérer, de s'assurer de la bonne construction de la muraille ou de la voute, puisque la durée de son ouvrage n'est assurée que par celle du sujet qui doit le recevoir. Un foible dommage survenu dans un mur ordinaire n'exige qu'une foible réparation; mais lorsque cette muraille est couverte de peinture, le plus foible dommage entraîne sinon la destruction de l'ouvrage entier, au moins une dégradation qui le détériorera pour toujours.

La surface d'architecture qui est destinée à recevoir un ouvrage à *fresque* exige une première opération que l'un nomme *crépissage*, c'est-à-dire qu'elle doit être couverte d'un premier enduit qui n'est point encore celui qui recevra la peinture. Cet enduit se compose ordinairement de bonne chaux & de sable de rivière: on pourroit au lieu de sable, employer de la tuile pilée. Si le mur est de brique, il saisira de lui-même cet enduit & le retiendra fortement. Il happera encore bien l'enduit, s'il est construit de ces pierres poreuses, raboteuses & semées de trous, telles que nos pierres meulieres. Mais s'il est fait de pierres de taille bien lisses, il faudra y faire des trous, y ménager des inégalités, des rugosités dans tous les sens, imiter enfin ces surfaces vermiculées que la nature elle-même donne à certaines pierres.

L'artiste soigneux de sa santé ne commencera pas son travail que ce premier enduit ne soit bien sec, sur-tout s'il a été appliqué dans un lieu fermé, ou abrité contre le passage des vents. Il en sort une humidité dangereuse, & la chaux exhale une odeur fétide qui est capable d'attaquer la poitrine & le cerveau.

Il est aussi de la prudence du peintre de bien examiner l'échafaud qu'il a fait construire. Souvent le maçon négligent aime mieux risquer sa vie que de prendre tous les soins qui doivent assurer la solidité d'un échafaudage; l'artiste n'est pas obligé de partager sa témérité.

Il faut que le crépissage soit assez rude, assez raboteux pour soutenir, par tous les points de ses rugosités, l'enduit qui servira de fond à la peinture. Tous les grains de sable qui en excéderont la surface, qui en détruiront l'égalité, seront autant de clous qui tiendront fortement cet enduit.

On la prépare à le recevoir en l'imbibant d'eau proportionnée à la sécheresse qu'il a contractée: cette humectation lui donne ce qu'on appelle de *l'amour*, c'est-à-dire qu'il lui ôte l'aridité qui se refuseroit à recevoir les couches dont il doit être couvert.

L'enduit est moins grossier que le crépissage. Il est fait de sable de rivière, & de chaux éteinte depuis un an, ou au moins depuis six mois. L'expérience a prouvé que les enduits faits de cette chaux ne se gercent pas. Le sable doit être purifié, & le grain doit n'en être que d'une médiocre grosseur. En Italie, & particulièrement à Rome, on se sert de pouzzolane au lieu de sable de rivière: & comme le grain en est fort inégal, c'est avec beaucoup de peine qu'on parvient à le polir à la truelle. Une autre difficulté est celle de reboucher les fentes & les crevasses qui s'y font au bout de quelques heures; elle est d'autant plus grande que cet enduit doit avoir fort peu d'épaisseur. On est obligé de choisir pour cette opération un maçon habile, & il est bon que l'artiste le surveille lui-même. Il ne lui fait enduire que la place qu'il est capable de peindre en une journée, condition absolument nécessaire, puisque la peinture doit être appliquée sur un enduit frais. Il faut donc que le maçon travaille avec assez de promptitude, pour ne pas prendre trop de temps à l'artiste, & cependant il faut attendre que l'enduit ait acquis assez de consistance pour ne pas s'enfoncer sous la doigt; il faut ôter avec l'ante d'un pinceau, ou à la truelle, ou autrement, les petits grains de sable qui

le rendent inégal; il faut enfin, du moins pour les grands ouvrages, on *grainer* légerement la surface pour qu'elle prenne mieux la couleur.

Les petits ouvrages exigent une surface plus lisse, & on la polit, en la couvrant d'une feuille de papier sur laquelle on passe la truelle ou la paume de la main: par cette pression, on oblige les parties saillantes à rentrer dans le corps de l'enduir.

Comme dans la *fresque*, le travail du peintre doit être très-expéditif, il ne faut pas qu'il cherche sur l'enduit le trait de ses figures, & des autres objets qu'il doit peindre. Il faut que d'avance il l'ait parfaitement arrêté sur du papier fort, dans la même grandeur qu'ils doivent avoir sur l'ouvrage. Ces desfins occupent ordinairement plusieurs feuilles collées ensemble; on les nomme cartons, de l'augmentatif italien *cartoni*, (grands papiers.) Comme ils doivent être appliqués sur un enduit humide, on peut donner à ces cartons l'épaisseur de deux ou trois feuilles de papier collées les unes sur les autres, ce qui n'empêche pas encore de les calquer sur l'enduit avec une forte pointe. On applique donc les cartons sur la surface que l'on veut peindre, on passe une pointe sur tous les traits, en appuyant plus ou moins suivant l'épaisseur du papier; & ces traits se trouvent gravés sur l'enduit. On remarque, sur des fresques d'Italie, que cette impression ou gravure du trait est d'une assez grande profondeur.

Quelquefois, sur-tout pour des fresques d'une fort grande étendue, au lieu de calquer le trait, on le dessine aux quarreaux, ce qu'on appelle *graticuler*. Voyez ce mot.

Au contraire, pour les petits ouvrages, on ne fait que poncer le trait. Voyez *Poncis*.

On se sert pour peindre à *fresque* de brosses & de pinceaux de poil ferme, assez longs & assez pointus. Il faut éviter de labourer dans le fond du mortier frais; il faut aussi, comme on l'a dit, ne commencer à peindre que lorsque ce mortier est assez ferme pour résister à l'impression du doigt, sans quoi la chaux encore trop liquide empêcheroit le pinceau de couler: aucune touche ne pourroit être frappée avec fermeté; tout l'ouvrage feroit mou, indécis, & ressembleroit à une ébauche faite d'une main mal assurée. On fait usage de brosses quarrées ou plates par le bout pour coucher de grands fonds: mais le poil doit toujours en être fort long.

Avant de commencer à peindre, on prépare toutes les teintes dans des ecuelles ou godets de terre, & on les essaye, en les faisant sécher sur des quarreaux d'un mortier semblable à celui de l'enduir, ou sur des quarreaux de plâtre, ou même sur des briques qui boivent aisément l'humidité. Ces godets remplis de tein es doivent être rangés par ordre, comme on dispose les teintes sur une palette.

Quand on doit peindre quelque grand fond, on prépare une teinte générale qui suffise à le faire tout entier. Sans cette précaution, on auroit bien de la peine à faire plusieurs fois si exactement les mêmes teintes, que toutes se rapportassent parfaitement entr'elles, sans qu'on pût voir où l'une auroit fini & où l'autre auroit commencé.

Outre les grandes teintes & les teintes des godets, il faut aussi avoir une palette pour les teintes des parties plus petites & qui exigent plus de soin. La palette du peintre à fresque est de fer blanc, avec des rebords assez élevés, & au milieu un petit vase propre à contenir l'eau dont on a besoin pour humecter les couleurs.

Aussitôt que les teintes viennent à s'imbiber dans la chaux, elles s'affoiblissent & perdent une partie de leur vivacité. Il faut donc promptement appliquer l'une sur l'autre plusieurs touches des mêmes teintes, & charger de couleur à plusieurs reprises: car si l'on quittoit une partie pour la reprendre quelques heures après, on ne pourroit éviter de faire des taches. Cependant on peut encore retoucher son ouvrage lorsque l'enduit est encore assez frais, & y donner plus de vigueur; mais ces retouches se font en hachant le premier travail avec une teinte plus puissante que celle de dessous, mais capable de s'accorder avec elle. Ces hachures faites librement, mais avec art, donnent beaucoup de goût au travail de la fresque. On voit par les fresques antiques qui ont été conservées, que cette pratique étoit d'usage chez les anciens. On peut observer que les *fresques* étant généralement destinées à être vues de loin, & que l'ouvrage en étant touché hardiment, les teintes paroissent toujours assez adoucies lorsqu'elles sont placées les unes auprès des autres, pourvu qu'elles ne soient pas trop discordantes entr'elles. La masse d'air, interposée entre la peinture & l'œil du spectateur, noye suffisamment ces teintes, & donne à l'ouvrage heurté l'apparence d'un ouvrage bien fondu & fini avec soin.

Ce n'est pas que cependant on n'unisse & l'on n'adoucisse les teintes de la fresque; mais cela ne se peut faire qu'à l'instant où ces teintes sont posées, ou du moins avant qu'elles soient embues dans le mortier. On se sert pour adoucir de pinceaux de poil de porc, mous & un peu humectés. Souvent même le peintre fait usage de ses doigts pour fondre ses teintes, sur-tout dans les têtes, dans les extrémités & dans toutes les parties qui demandent à être plus soigneusement travaillées. Il est surtout obligé de recourir à cette pratique, quand il a attendu que

le mortier commençât à se durcir. Dans les grandes parties des fonds, il faut adoucir sur l'enduit encore assez frais, & l'artiste employe pour cette opération les ustensiles qui sont les plus à son gré & que son industrie lui suggere.

Malgré toutes les précautions dont le peintre s'est muni pour travailler sûrement au premier coup; quoiqu'il ait arrêté d'avance tout l'ensemble de sa composition; quoiqu'il se soit rendu compte de l'effet & de la couleur par une esquisse coloriée qu'il a sous les yeux; quoique par des études soignées, & souvent même répétées, il ait tâché d'arrêter irrévocablement son trait & ses masses sur les cartons; il arrive cependant que quelquefois, l'ouvrage déja avancé, certaines parties lui déplaisent. Alors il n'a d'autre moyen de se corriger, que de faire abattre l'enduit à l'endroit qu'il veut recommencer, & de faire couvrir d'un enduit nouveau.

Quelquefois des peintres, pour s'épargner cet embarras & gagner du temps, ont pris le parti de repeindre à sec sur les premieres couleurs: mais il est aisé de sentir que ces nouvelles couleurs ne peuvent plus s'incorporer dans le mortier, & que ce travail fait après coup n'est qu'une véritable détrempe, qui ne durera pas autant que la *fresque*, & qui n'est pas même praticable pour les ouvrages exposés à l'air & à la pluie. En Italie, on mêle aux couleurs, pour donner plus de solidité à cette détrempe, du lait de figuier.

On retouche aussi la *fresque* à sec avec des pastels; & pour les parties rouges, avec des crayons de sanguine: par ce moyen, il est aisé de pousser l'ouvrage à l'effet le plus vigoureux. Au moment où on le découvre, le spectateur admire la force du coloris: le peintre reçoit les plus grands eloges, le souvenir de ces éloges se perpétue: mais, avec le temps, ces couleurs de pastel tombent en poussiere, & la postérité qui ne voit plus qu'une peinture blafarde, est étonnée du succès qu'elle a pu obtenir dans son origine: c'est ce qui est arrivé au plafond du Val-de-Grace, peint par Mignard.

Ainsi toutes les retouches à sec ne sont capables de procurer à l'artiste qu'une gloire fugitive à laquelle il survivra peut-être; ainsi le genre de la *fresque* exige dans celui qui le pratique une hardiesse, une sureté, une connoissance des effets qui lui permette d'opérer, sans craindre de se repentir le lendemain de ce qu'il a fait la veille: car il n'est point de lendemain pour la peinture à *fresque*. Ce qu'il a pris pour la tâche de sa journée doit être fait sans retour.

Cette considération doit augmenter l'estime, on peut même dire l'admiration qu'ont meritée les artistes qui se sont distingués en ce genre. C'étoit ce genre le plus difficile de tous, dans lequel Michel-Ange & Raphaël se trouvoient le plus à leur aise. Des hommes célebres par leurs connoissances de l'art ont prononcé que le dessin de Raphaël est encore plus pur & plus beau dans ses peintures à *fresque* que dans celles à l'huile.

Quant à la solidité de cette maniere de peindre, elle est prouvée par des ouvrages faits du temps des anciens Romains, qui se sont parfaitement conservés, quoique, pendant une longue suite de siecles, ils soient restés ensevelis sous la terre, & encombrés sous des monceaux de ruines.

Il nous reste à parler des couleurs dont on fait usage à *fresque*. On les employe comme à la détrempe, avec la différence que, dans cette derniere maniere, elles sont détrempées dans une eau mêlée de colle, au lieu qu'à la *fresque* on les détrempe à l'eau pure. Cette sorte de peinture n'admet pour couleurs que des terres naturelles. Elle rejette toutes les teintures & toutes les couleurs tirées des minéraux parce que le sel de la chaux les feroit changer. Il faut regarder comme des poisons de cette peinture le blanc de plomb, la céruse, la laque, le verd-de-gris & même tous les verds qui ne sont pas de terre, les orpins, le noir d'os, le jaune de France & celui de Naples.

Elle veut même que les terres qu'elle employe soient d'une nature sèche, & elle préfere, autant qu'il est possible, les marbres & les pierres qui, bien pilées, peuvent faire une espece de mortier coloré.

On fait à la fresque un grand usage de *blanc de chaux*. Voyez l'article Blanc. Il sert pour les carnations, & se mêle avec les autres couleurs pour faire les teintes. Il doit avoir assez de consistance pour se tenir sur la palette sans couler.

Le *blanc de coquilles d'œufs* est bon pour peindre à frais & peut servir aussi à faire des pastels pour retoucher à sec. Voyez à l'article Blanc la maniere de le composer.

Blanc de marbre. Voyez l'article Blanc. On le mêle quelquefois avec la moitié, les deux tiers ou les trois quarts de blanc de chaux. Il faut toujours employer la poudre de marbre avec beaucoup de discrétion, parce qu'elle ternit le blanc de chaux, ce qui arrive plutôt ou plus tard suivant les différens climats. On a observé que les couleurs à *fresque* changent moins à Paris qu'en Languedoc & en Italie; peut-être parce que la chaleur est moins grande à Paris, ou parce que la chaux y est moins corrosive & par conséquent plus propre à cet usage.

Les terres d'Italie conviennent à la *fresque*. On s'y défie des *massicots*. Le *jaune de Naples* peut aussi inspirer de la défiance parce qu'il est minéralisé. Le P. Pozzo dit l'avoir employé avec succès dans les lieux fermés; mais il ne l'a point

hafardé dans des ouvrages expofés à l'air, & l'on fera bien d'imiter sa circonfpection.

L'ochre eft la meilleure couleur qu'on puiffe employer pour le jaune. Il eft facile de l'éclaircir, & de le réduire à la teinte du jaune le plus tendre en y mêlant du blanc de chaux.

Le P. Pozzo nous apprend qu'à Rome on employe, dans la *fresque*, deux terres jaunes, dont l'une eft d'une nuance extrêmement foncée, & dont l'autre tire fur le jaune clair. Toutes deux font excellentes, & ne cédent à rien à l'éclat du plus beau fafran, lorfqu'on fait les mêler à propos dans les draperies. Il ajoute que dans d'autres endroits de l'Italie, on trouve des terres jaunes qui ont à-peu-près les mêmes qualités.

M. Watelet a imprimé dans l'ancienne Encyclopédie que le *cinnabre*, quoique de la claffe des minéraux, peut être employé dans les draperies en le préparant de la manière fuivante : mettez du cinnabre en poudre dans un vafe de terre, & jettez par deffus de l'eau de chaux prife au moment qu'elle bout encore par l'effervefcence de la chaux vive qu'on y a jettée. Choififfez la plus claire & la plus nette. Décantez enfuite cette eau de chaux fans troubler le cinnabre, & remettez plufieurs fois de nouvelle eau de chaux femblable à la première, après avoir plufieurs fois vuidé celle que vous y avez mife. Il faut acheter le cinnabre en morceau : celui qui eft réduit en poudre eft fouvent falfifié.

Le *vitriol romain*, calciné au four, eft, fuivant le P. Pozzo, une bonne couleur pour la frefque. Détrempé dans de l'eau de vie, il devient d'un rouge pourpre. Il eft furtout fort utile pour ébaucher une draperie qu'on fe propofe de terminer avec du vermillon. Le mélange de ces deux couleurs produit une très-belle teinte auffi éclatante que la laque la plus fine.

Le *rouge brun d'Angleterre* peut fuppléer au vitriol & donne à peu près la même couleur de pourpre. Il faut le coucher fur l'enduit encore frais, & il acquiert, en féchant, la belle teinte qui lui eft propre.

L'ochre jaune brulée produit un rouge pâle, & ne perd rien de fes bonnes qualités. En le mêlant avec la terre noire de Venife, on peut l'employer aux ombres des carnations & à celles des draperies jaunes.

On peut auffi faire ufage de la *craie rouge* ou *crayon rouge*, que l'on nomme fanguine.

La *terre d'ombre* eft utile fur-tout pour faire les ombres des draperies jaunes. Lorfqu'on la calcine, elle devient excellente fur-tout pour les fortes ombres des carnations, en la mêlant avec de la terre noire de Venife.

L'émail & *l'azur à poudrer* fubfiftent très-bien à l'air & à la pluie; ces deux couleurs font bonnes particulierement pour les payfages. Il faut les coucher pendant que l'enduit eft encore bien frais; & une heure après, on en augmente l'éclat & la vivacité, en donnant une feconde couche. L'émail peut fervir pour les ombres ordinaires; mais, dans les ombres fortes, on employe le noir de charbon.

L'outremer eft excellent; mais fa cherté ne permet guère de l'employer à difcrétion dans les grands ouvrages à *fresque*.

Voyez à l'article AZUR l'indication d'un bleu que l'on affure qui réuffiroit très-bien à *frefque* & qui pourroit remplacer l'outremer. Cependant comme il eft métallique, il eft prudent d'en appeller à l'expérience pour l'emploi de cette couleur dans le genre de peinture dont il s'agit ici.

Pour les verds, la *terre verte de Verone* eft la meilleure de toutes. Le P. Pozzo dit même qu'elle eft la feule dont on puiffe faire ufage à frefque, parce que prefque tous les autres verds font artificiels, métalliques & ennemis de la chaux. On connoît à la vérité d'autres verds dont l'emploi feroit innocent, mais qui n'ont pas la même beauté.

Le verd de Montagne ne doit pas infpirer une grande confiance; ce n'eft qu'une efpèce de malachite; il fe trouve dans les mines de cuivre, & participe de ce métal. Les cendres vertes font d'un très mauvais ufage.

La *fresque* employe la *terre noire de Venife*: c'eft le plus beau noir dont on puiffe faire ufage dans ce genre de peinture. Il eft bon pour les ombres des carnations.

La *terre noire de Rome* reffemble beaucoup à celle de Venife. On l'employe communément pour les draperies noires.

Le *noir de charbon* fait avec du bois de vigne, celui *de pêche*, celui de *lie de vin brulée* font d'un bon ufage à la frefque: mais elle rejette abfolument le *noir d'os*.

Cet article eft principalement extrait du *Traité de perfpective* d'André Pozzo, frère jéfuite, connu par ce très-bon ouvrage, & par les grandes frefques qu'il a peintes à Rome. On diftingue entre autres celle du plafond de la chapelle de Saint Ignace.

FRISQUETTE (fubft. fem.) C'eft un uftenfile d'imprimerie dont nous parlons ici, parce qu'il peut fervir à la jufteffe des rentrées dans la gravure de Camayeu en bois.

La *frifquette* eft compofée de quatre bandes de fer plates, légères, affemblées & rivées à leurs extrémités, & formant un chaffis quarré-long : à une des bandes de traverfe font attachées deux couplets qui font deftinés à être affemblés à deux pareils couplets portés au haut du tympan. Là s'attache la *frifquette* en paffant dans les couplets réunis des brocherres de fer que l'on ôte & que l'on remet à volonté. On

colle sur la *frisquette* un parchemin, ou plusieurs feuilles de papier très-fort, & on découpe autant de pages qu'il y en a à la forme, ce qui fait que la feuille de papier qui doit recevoir l'impression, & que couvrent ces découpures aux endroits convenables, ne peut être atteinte d'encre qu'aux ouvertures découpées. On peut, au moyen de la *frisquette*, s'assurer de la précision des rentrées dans la gravure en camayeu qui exige l'accord parfait de plusieurs planches entre elles. Mais à l'article qui concerne ce genre de gravure, on fournit un autre moyen de parvenir à cette justesse.

FULVERIN (subst. masc.) Couleur qui s'emploie en détrempe, mais dont on ne se sert que pour glacer les bruns. Elle est formée de l'urine dans laquelle les teinturiers en écarlate lavent les draps aussitôt qu'ils sortent de la teinture.

FUSAIN (subst. masc.) arbrisseau qu'on nomme aussi bonnet de prêtre. On fait avec des baguettes de cet arbuste des crayons noirs dont les dessinateurs se servent pour ébaucher leurs traits: ces crayons ont l'avantage de s'effacer aisément sans graisser le papier. Voici comment on les fait. On prend un petit canon de fer, on le remplit de baguettes de *fusain*, on le bouche par les deux bouts & on le met dans le feu: le *fusain* se convertit en charbons.



G

GLACER. On prépare les fonds sur lesquels on veut *glacer* beaucoup plus clairs que les autres, particuliérement les grandes lumiéres qu'on fait quelquefois de blanc pur. On laisse sécher ce fond: après quoi on passe dessus un *glacis* de la couleur qu'on juge convenable.

Il y a une façon de *glacis*, qu'on nomme *frottoir*. Elle est plus légere: elle sert principalement pour accorder des couleurs trop entières avec celles qui les avoisinent. On prend avec une brosse de la couleur qui convient, mais en fort petite quantité; on détrempe cette brosse impregnée de couleur dans une huile ou vernis qui la rend extrêmement liquide, & on laisse plus ou moins de couleur en *glaçant* ou frottant les parties du tableau qu'on veut raccorder.

Dans la peinture en détrempe, on prend la précaution de passer une couche de colle chaude sur le fond qu'on veut *glacer*. Lorsqu'elle est seche, on passe par dessus cette couche le *glacis* le plus promptement qu'on le peut, de peur de détremper le dessous. (*Article de M. R. dans l'ancienne Encyclopédie.*)

GODE-MICHÉ. (subst. masc.) Petit vase de fer-blanc plus haut que large, arrondi, & s'élargissant vers le bas. Il a la forme des caffetieres cylindriques de fer-blanc, & par le moyen d'une queue de fer-blanc, soudée en dessous, il s'attache à la palette. Il y a des *gode-michés* simples, dans lesquels on met l'huile grasse: il y en a de doubles; dans l'un on met l'huile grasse, & dans l'autre l'huile d'œillet.

GODET (subst. masc.) On appelle ordinairement ainsi un petit vaisseau rond, & qui a plus de largeur que de profondeur, tel que les soucoupes.

Les *godets* des peintres en miniature ou à gouazze sont de très-petits vases ronds dans lesquels ils tiennent leurs couleurs. Quelquefois au lieu de *godets*, ils se servent de coquilles.

Les peintres en huile ne prennent pas leurs couleurs dans des *godets*, ils les couchent sur la palette: mais ils ont des godets qui contiennent leurs huiles.

GOMME ARABIQUE. Elle découle naturellement des fentes de l'écorce de l'*acacia véritable*, arbre qui croît en Egypte & en Arabie. Ce suc visqueux se durcit avec le temps & forme des morceaux transparens, d'un blanc jaunâtre, fragiles & brillants qui dissous dans l'eau la rendent gluante. Les peintres en miniature & à gouazze en font détremper en petite quantité dans l'eau dont ils empreignent leurs couleurs: elle fait le même office que la colle de gants ou de parchemin dans la détrempe en grand.

GOMME-GUTTE. (subst. comp. fem.) Suc concret, résineux, gommeux, inflammable, sec, compacte, dur, brillant, opaque, d'une couleur jaunâtre, formé en masses rondes ou en petits bâtons cylindriques, sans odeur & presque sans goût, ou du moins n'en ayant pas d'autre que la gomme arabique, au moment où on le retient dans la bouche; mais il laisse ensuite dans le gosier une légere acrimonie avec un peu de sécheresse. On tire cette gomme de Camboye, du royaume de Siam, & de l'empire de la Chine. Elle a plusieurs usages dans la médecine. Mais nous ne la considérons ici qu'en qualité de couleur. Elle fournit un très-beau jaune, dont on fait usage dans la miniature & dans le lavis.

GOUGE (subst. fem.) La *gouge* est un instrument à l'usage des sculpteurs. Il y en a de différentes formes, & elles servent à différens usages.

GRADINE (subst. fem.) Instrument à l'usage des sculpteurs: c'est une espèce de ciseau à plusieurs dents. Il y a des *gradines* de différentes longueurs & de différentes matières, suivant que l'ouvrage est ou en marbre, ou en pierre ou en terre. Les dents de la *gradine* ont deux usages; l'un d'abbattre beaucoup plus de marbre dans le travail que si elle étoit sans dents; & l'autre, de tracer, par l'intervalle qu'elles laissent entre elles, certaines parties délicates, comme les poils de la barbe, les sourcils, les cheveux &c.

GRAINE *d'Avignon*. Voyez Avignon.

GRATICULER (v. n.) Ce mot vient de l'Italien *grata* qui signifie *gril*. Graticuler n'est autre chose que réduire un original peint, dessiné, ou gravé, par le moyen de quarreaux qu'on a tracés sur cet original, & qu'on a répétés en

même nombre, mais d'une plus petite ou plus grande proportion, sur le papier, la toile ou le panneau qui doit recevoir la copie réduite. Pour parvenir à cette opération, on trace sur le dessin ou tableau original des lignes qui se croisent à angles droits & à distances égales, & qui forment ainsi des quarrés égaux entr'eux. On trace aussi sur la surface sur laquelle on veut faire la copie un même nombre de lignes croisées qui y produisent un même nombre de quarrés. Alors on dessine dans chaque quarré de cette surface ce qui est contenu dans le quarré correspondant de l'original, & l'on a eu soin d'avance de marquer par des nombres pareils les quarrés de l'original & de la surface sur laquelle on copie. Si l'on veut réduire l'original à moitié, on fait les quarreaux de la copie moitié moins grands que ceux de l'original; ainsi chaque objet contenu dans un des quarrés de l'original, & copié dans le quarré correspondant de la surface qui reçoit la copie, sera d'une proportion moitié moins grande. Ce sera le contraire, si l'on veut que la copie soit d'une proportion double de l'original. Cette méthode de copier avec précision sert aux peintres lorsqu'ils veulent rapporter en grand une composition qu'ils ont esquissée en petit: plus les quarrés sont multipliés, plus ils donnent d'exactitude. C'est ce procédé qu'employent ordinairement les graveurs pour avoir un dessin très-fidele, mais plus petit, d'un tableau qu'ils se proposent de graver. Ils appliquent ordinairement autour du tableau un chassis de bois blanc: ils marquent sur ce chassis des points à égale distance avec le compas. Dans chacun de ces points ils fixent un clou d'épingle, & de chacun de ces cloux, ils font partir une soie blanche. Ces soies se croisant à angles droits, décrivent sur le tableau des quarrés égaux. Ils tracent avec une pointe le même nombre de quarreaux sur le papier qui doit recevoir leur trait, & ils y portent les objets que leur représente l'intérieur de chaque quarreau de l'original.

GRATOIR. (subst. masc.) C'est un instrument à l'usage des graveurs en taille-douce & en maniere noire. On l'appelle plus communément *ébarboir*, parce que son usage le plus fréquent est d'enlever les *rebarbes*, c'est-à-dire le morsil que le burin laisse au bord des tailles. Voyez EBARBOIR.

Les sculpteurs & les stuccateurs employent aussi un *grattoir*, mais dont la forme est différente.

Le *grattoir* des sculpteurs est presque recourbé à angle droit, & la partie recourbée est dentelée sur toute sa circonférence. Il est de fer, & emmanché dans un morceau de bois.

Le *gratoir* du stuccateur se termine en feuille ou spatule elliptique, & plus large par le bout qu'ailleurs. La portion elliptique est un peu recourbée & a des dents dans toute sa circonférence.

Les graveurs en bois employent deux sortes de *grattoir*. Le *grattoir à creuser*, outil qui sert à polir le bois dans la nouvelle maniere de le préparer suivant M. Papillon, pour y graver les lointains & points éclairés: le *grattoir à ombrer*; qui ne differe de celui à creuser & polir le bois, qu'en ce qu'il n'est point courbé à son taillant ou à son épaisseur. Il n'a que les coins un peu adoucis & peu sensiblement arrondis. Il est très utile dans la maniere trouvée par M. Papillon, de renforcer les ombres, à gratter artistement & prudemment les tailles déjà gravées que l'on trouve trop maigres, pour les rendre plus nourries, leur donner plus de force, & par conséquent les faire ombrer davantage la place où elles ont été faites. Voyez l'article GRAVURE *en bois*.

GRAVURE *à l'eau forte & au burin*. La théorie de la *gravure* a déjà été traitée avec beaucoup d'étendue dans la premiere partie de ce Dictionnaire: nous sommes obligés de reprendre ici ce qui concerne les procédés méchaniques de cet art.

Commençons par la matiere qui reçoit la *gravure*. C'est le cuivre rouge, bien plus liant que le cuivre jaune ou la rosette. Quand il est bien choisi, on sent qu'il se laisse couper doucement par le burin; il doit être ferme, mais sans aigreur; il doit opposer partout à l'outil tranchant une résistance égale, médiocrement difficile à vaincre. Quelquefois il s'y rencontre des pailles; il s'enlève en écailles sous le burin, & le graveur a bien de la peine à réparer de semblables accidens qui peuvent gâter l'ouvrage de plusieurs jours. Quelquefois il est piqué de petits trous presqu'imperceptibles, qui reçoivent l'encre d'impression, & détruisent la netteté du travail, surtout dans les lumières. Quand il est aigre, la gravure devient maigre; elle n'a pas le moëlleux, le velouté qui lui prêtent tant de charmes. S'il est mou, l'eau forte n'y mord qu'avec peine; le burin n'établit que des tailles sans éclat; tout l'ouvrage est gris & morne; il ne fournira pas de bonnes épreuves, & la planche sera bientôt usée sous la main de l'imprimeur & sous les rouleaux de la presse. Il est donc essentiel que l'artiste curieux de produire un bel ouvrage, choisisse avec un soin scrupuleux le cuivre qui doit le recevoir.

Il peut en général se fier à un cuivre, qui, frappé avec un instrument d'acier, rend un son net & argentin. Ce son n'est jamais fourni par un cuivre mou. Il peut aussi graver quelques traits sur les bords de son cuivre: mais cet essai ne peut l'assurer qu'il n'y trouvera pas de pailles

en

en certains endroits. Mais quand le cuivre est d'une dureté convenable, & qu'il a été bien plané sous le marteau du chaudronnier, il est bien rare qu'il fasse éprouver à l'artiste des accidens fâcheux. C'est quand il est mal forgé, qu'il conserve des parties poreuses, & offre à sa surface de petits trous qui gâtent les lumières ou les endroits couverts de travaux tendres & délicats.

Les cuivres destinés à la gravure, se préparent par des ouvriers qui s'adonnent entierement à cette partie, & qu'à Paris on nomme *Cuivriers*. Cependant si l'on vouloit graver dans quelque ville où il n'y eût pas de ces sortes d'ouvriers accoutumés à seconder les artistes, il faudroit que le graveur s'adressât à un chaudronnier ordinaire, qu'il le guidât dans ses opérations, & qu'il se chargeât peut-être lui-même d'en faire une partie.

C'est le cuivrier qui coupe le cuivre avec des cisailles dans la proportion qu'il doit avoir; c'est lui qui le forge & le plane à froid, en le frappant avec un marteau armé d'acier sur une enclume aussi d'acier. Il ne doit pas se hâter, ni se lasser trop tôt dans ce travail de la forge, puisque c'est ce travail qui unit les parties du cuivre, en resserre les pores, en rend toute la substance égale dans sa fermeté.

Un cuivre d'un pied de long ou à peu près, sur une largeur proportionnée, doit avoir une ligne d'épaisseur. Cette épaisseur doit augmenter à mesure que la planche augmente de proportion. Une fort petite planche peut n'avoir guère qu'une demi-ligne d'épaisseur: mais il faut toujours qu'elle ait de la consistance, & qu'elle ne plie pas sous la main du graveur.

Quand le cuivre est bien forgé, bien plané, c'est encore le cuivrier qui lui donne le poli, & dans un endroit où il n'y auroit pas de *cuivrier*, ni de chaudronnier fort intelligent, le graveur seroit obligé de prendre sur lui cette opération.

Pour donner le poli à la planche, on la fixe au moyen de quelques clous, sur une table épaisse & solide. On choisit, pour recevoir le poli, le côté du cuivre qui est le plus égal & qui offre le moins de gersures. On en augmente encore l'égalité au moyen d'un gros ébarboir ou grattoir, bien plus fort & d'une proportion bien plus grande que ceux dont les graveurs font usage. Quand la planche a été grattée par tout, & qu'elle n'offre plus d'inégalités ni de gersures, on la frotte avec un morceau de grès, en l'arrosant avec de l'eau commune. On la polit ainsi le plus également qu'il est possible, en passant le grès fortement dans tous les sens, & en continuant de mouiller le cuivre & le grès, jusqu'à ce qu'on ait fait disparoître entierement les égratignures qu'a laissées le brunissoir.

Mais il est aisé de sentir qu'un métal frotté avec une substance aussi rude que le grès, offre lui-même une surface rude, qui retiendroit le noir s'il en étoit couvert, & n'est par conséquent pas encore convenable à recevoir les travaux de la gravure. Il faut donc faire succéder au grès une pierre-ponce fine & bien choisie, dont le grain soit médiocrement raboteux & qui fasse l'effet d'une lime très-douce. On en frotte le cuivre dans tous les sens, en l'arrosant d'eau commune. On efface ainsi les traces du grès, puis on lave bien la planche.

Cependant il y reste encore les traces de la ponce, qui, toutes fines qu'elles puissent être, nuiroient encore à la gravure. On renouvelle donc encore la même opération avec une pierre douce à aiguiser, dont la couleur est ordinairement celle de l'ardoise, quoiqu'il s'en trouve aussi de jaunâtres & d'olivâtres: on employe cette pierre avec l'eau, comme le grès & la ponce.

On fait ensuite le même usage d'un charbon choisi & préparé de la maniere que nous allons indiquer. On prend quelques charbons de saule bien doux, gros, pleins, & qui ne soient pas fendillés: c'est de ces sortes de charbons que les orfèvres se servent pour souder, & on peut apprendre d'eux la maniere de les connoître & de les choisir. On en ratisse bien l'écorce, puis on les range dans le feu, en les couvrant d'autres charbons allumés & de beaucoup de cendre rouge, ensorte qu'ils y soient bien exactement enterrés, & qu'ils puissent se recuire sans être décomposés par l'air extérieur. On les laisse sous cette espèce d'enterrage pendant une heure & demie, plus ou moins selon leur grosseur. Il vaut mieux qu'ils y restent plus que moins, afin qu'ils soient intérieurement atteints par le feu, & qu'il n'y reste plus aucune vapeur. Quand on juge qu'il est temps de les retirer, on verse de l'eau fraiche dans un vase, on les y jette ensemble & tout ardens, pour qu'ils soient saisis de la fraîcheur de l'eau, comme le seroit une barre d'acier que l'on voudroit tremper, & on les y laisse refroidir. Bosse trouve que l'eau commune suffit pour cette opération; cependant j'ai vu des cuivriers fort expérimentés qui préféroient l'urine, & qui croyoient que ses sels communiquent au charbon plus de mordant. C'est ce que l'on pratiquoit déjà dès le temps de Bosse.

Pour achever de polir le cuivre, on prend un de ces charbons, gros & ferme, & qui ne se soit pas fendillé au feu. On donne à l'un de ses bouts une forme angulaire, s'il ne l'a pas naturellement, & saisissant avec fermeté le bout opposé, on frotte partout le cuivre avec cette partie angulleuse, en arrosant souvent. Peu importe dans quel sens on fasse ce frottement, pourvu qu'on sente que le charbon morde sur la planche, & en détruise les raies qu'ont laissées les pierres dont on l'a frottée. Quelquefois le charbon glisse sur le cuivre, sans en mordre la surface: alors il

faut le rejetter & en prendre un autre. On sent à la main s'il produit l'effet qu'on desire, & on en est d'ailleurs averti par le petit bruit qu'il fait en mordant. Quelque fois, au contraire, le charbon est trop rude; il en faut alors prendre un plus doux. On continue le frottement, sans perdre patience, jusqu'à ce que la planche soit parfaitement unie.

Elle est noirâtre, quand elle sort de cette opération, & quoiqu'elle n'offre aucune rayure ni trou sensible, si on la couvroit de noir & qu'on l'essuyât à la main, on verroit, en la passant sous la presse avec un papier humide, qu'elle teindroit ce papier & en détruiroit la blancheur; ensorte qu'elle n'est point encore propre à recevoir la gravure.

On perfectionne le poli, & on donne au cuivre le plus brillant éclat, par le moyen du brunissoir. Les brunissoirs dont on se sert pour cette opération sont plus grands & plus forts que ceux qu'employent les graveurs, & sont ordinairement faits en forme de cœur. On le passe diagonalement sur toute la planche, en appuyant deux doigts sur la partie de cet instrument qui touche la planche. On est averti du succès de cette opération quand le cuivre est brillant partout. Il faut bien regarder si on n'a pas eu la maladresse de faire quelques raies avec le brunissoir luimême, & la détruire avec le même instrument. Souvent il est bon que l'artiste se charge de cette opération, lorsque la planche est sortie des mains du cuivrier, surtout quand elle est destinée à recevoir de la gravure à l'eau forte: car si elle est destinée à recevoir une gravure au burin, l'ébarboir qui passera plusieurs fois sur toutes ses parties, ne manquera pas de détruire ces légeres défectuosités.

M. Watelet dit, dans l'ancienne Encyclopédie, d'après Abraham Bosse, qu'après avoir mis en usage ces différens moyens, il faut, si l'on veut être assuré que l'on a réussi, livrer la planche à un Imprimeur en taille-douce, qui, après l'avoir frottée de noir & essuyée, comme on a coutume de faire lorsque la planche est gravée, la fera passer sous la presse avec une feuille de papier blanc. Les inégalités les moins sensibles, s'il en reste quelques unes, s'imprimeront sur le papier, & l'on sera en état d'ôter à la planche les moindres défauts qu'elle pourroit avoir.

M. Watelet auroit dû ajouter que, pour cet essai, il falloit que la planche fût essuyée à la main; car si elle l'étoit au chiffon, les petites défectuosités ne paroîtroient pas, & l'on se trouveroit trompé quand, après avoir gravé sur le cuivre, on feroit tirer des épreuves à la main. D'ailleurs cette précaution pouvoit être nécessaire à Abraham Bosse qui gravoit à l'eau forte, & laissoit souvent de grandes parties blanches sur ses estampes; mais elle est inutile pour des ouvrages au burin, lorsque le cuivre doit être entiérement couvert de travail. Enfin on peut reconnoître à l'œil, & sans tirer d'épreuves, les rayures capables de marquer sur le papier, surtout si l'on frotte le cuivre avec un tampon de feutre ou de lisiere, imbibé d'huile d'olive. Ce frottement détruit le trop grand éclat qui empêche de bien voir les défectuosités du poli.

Pour que la planche reçoive le travail de la pointe, si elle doit être gravée à l'eau forte, ou du moins le trait, si l'on se propose de la graver au burin, il faut la couvrir d'un vernis. On la prépare à le recevoir en la lavant d'abord avec de l'eau bien nette, qu'on laisse égoutter à l'air en été, & auprès du feu en hiver. Il faut ensuite la dégraisser bien exactement; car, sans cette précaution, le vernis s'enléveroit par écailles, à mesure qu'on y jetteroit l'eau forte. Après avoir essuyé la planche avec un linge blanc & bien sec, on la dégraisse en la frottant avec de la mie de pain rassis; ou, ce qui est encore mieux, on la couvre de blanc d'Espagne gratté & réduit en poudre, & on la frotte avec un linge bien propre: il est bon de recommencer cette opération à plusieurs reprises. Il faut, après cela, l'essuyer, & prendre bien garde qu'il n'y reste point de blanc ou de mie de pain qui s'incorporeroit avec le vernis, seroit mordu par l'eau-forte & feroit un trou sur la planche.

Il y a deux sortes de vernis dont on peut couvrir la planche qu'on veut graver; le dur & le mou.

Le vernis dur n'est plus en usage; la difficulté de l'appliquer sur la planche, celle de l'enlever, l'ont fait abandonner. Il auroit cependant son avantage pour préparer la gravure par des travaux fermes qui imiteroient le travail du burin, & qu'on termineroit avec cet instrument. On auroit l'avantage de pouvoir repasser sur les mêmes tailles avec la pointe ou l'échoppe, ou même de commencer à les creuser au burin, quand on voudroit qu'elles devinssent très-noires. On peut même, sur ce vernis, quand on en a pris l'habitude, graver d'une pointe souple & badine. C'est ce que prouvent les ouvrages de Callot, de Labelle, d'Abraham Bosse qui tous ont gravé au vernis dur. Il y a dans les ouvrages de Callot & de Bosse des travaux larges, nourris, & faits d'une seule taille, qu'on prendroit pour l'ouvrage du burin: rien ne peut être comparé à la touche spirituelle & à la grace des tailles courtes de Labelle. Un grand avantage du vernis dur, c'est qu'on ne craint pas de l'érailler, de l'enlever, de l'affaisser par le moindre frottement, comme le vernis mou. Il pourra donc se trouver des artistes qui jugent à propos d'en renouveller l'usage, & il n'en faut laisser perdre ni la recette, ni la manière de l'employer.

Vernis dur d'ABRAHAM BOSSE. Prenez cinq

onces de poix grecque, ou, à son défaut, de la poix grasse, autrement poix de Bourgogne; cinq onces de résine de Tyr ou colophone, & à son défaut, même quantité de résine commune: faites fondre ce mélange ensemble sur un feu modéré, dans un pot de terre neuf, bien plombé, vernissé, & bien net. Ces deux ingrédiens étant fondus, & bien mêlés ensemble, mettez-y quatre onces de bonne huile de noix ou d'huile de lin: mêlez bien le tout sur le feu pendant une bonne demi-heure; puis laissez cuire ce mélange, jusqu'à ce qu'en ayant mis refroidir un essai, & le touchant avec le doigt, il file comme un sirop bien gluant. Alors retirez le vernis de dessus le feu, &, lorsqu'il sera un peu refroidi, passez-le à travers un linge neuf, dans quelque vase de fayence ou de terre bien plombé. Vous le serrerez ensuite dans une bouteille de verre épais, ou dans quelqu'autre vase qui ne s'imbibe pas & que l'on puisse bien boucher: le vernis pourra se garder vingt ans, & pour être vieux, il n'en sera que meilleur.

Vernis dur de CALLOT, autrement appellé *vernis de* Florence, ou *vernice grosso da lignaioli.* Prenez un quarteron d'huile grasse bien claire & faite avec de bonne huile de lin, pareille à celle dont les peintres se servent; faites la chauffer dans un poêlon neuf de terre vernissée; ensuite mettez-y un quarteron de mastic en larmes pulvérisé; remuez bien le tout, jusqu'à ce qu'il soit fondu entièrement. Passez alors toute la masse à travers un linge fin & propre, dans une bouteille qui ait un col assez large: bouchez-la exactement, pour que le vernis se conserve mieux.

Il reste à indiquer la maniere d'appliquer l'un ou l'autre de ces deux vernis. L'expérience des artistes qui en ont fait usage, doit les faire regarder comme également bons, & la façon de les employer est la même.

Après avoir parfaitement dégraissé la planche, comme nous l'avons dit, on aura soin de n'y pas appliquer la main qui pourroit la graisser de nouveau. On la mettra sur un réchaud dans lequel il n'y ait qu'un feu doux: quand on juge qu'elle est assez chaude on la retire, & on y applique avec un petit bâton, ou une plume, du vernis en un assez grand nombre d'endroits pour qu'il puisse couvrir la planche entière, quand il sera étendu. Pour l'étendre, les anciens graveurs se servoient de la paume de la main: usage qui avoit plusieurs inconvéniens. L'un étoit de salir les mains avec une substance difficile à nétoyer parce qu'elle étoit mêlée de poix ou de mastic: l'autre, que si la main transpiroit en frappant sur le vernis chaud, l'humidité de la transpiration pouvoit y faire un grand nombre de trous imperceptibles à la vue; mais pénétrables à l'eau-forte. Tous les graveurs modernes font donc usage d'une *tapette*, qui n'est autre chose que du coton enveloppé dans du tafetas neuf. On étend également le vernis en le frappant avec la *tapette*. Il ne suffit pas qu'il soit par-tout d'une épaisseur égale, il faut encore que cette épaisseur soit très-foible. Si elle étoit trop forte, on auroit trop de peine à le recuire, & d'ailleurs il seroit incommode à graver. Comme il est fort transparent, il est aisé de s'y tromper, & M. Watelet, qui en a fait usage, avertit que lorsqu'il semble qu'il n'y en a point du tout, il y en a encore assez. Cet amateur se servoit, pour l'unir parfaitement, d'un moyen qui lui étoit particulier. Il coupoit des morceaux de papier blanc fin à-peu-près de la grandeur de la planche, & passant légerement dessus avec la paume de la main, après avoir étendu le vernis à l'aide du tampon, il parvenoit à rendre la couche du vernis égale & aussi peu épaisse qu'il pouvoit le desirer.

On graveroit difficilement & on jugeroit mal des travaux qu'on établiroit sur le vernis, si on lui laissoit sa transparence naturelle. Il faut le rendre d'un beau noir, pour que les tailles faites à la pointe aient le brillant de l'or. Pendant que le vernis est encore chaud & fluide, on engage la planche dans un étau à main pour pouvoir la tenir commodément. On la tient élevée, le vernis en dessous, & l'on passe sous ce vernis la flamme d'une bougie résineuse ou d'un flambeau: on a soin de ne laisser reposer à aucune place la bougie, mais de la promener sans cesse jusqu'à la fin de l'opération, sans quoi l'on pourroit bruler le vernis. Si la planche est trop grande pour qu'on la puisse tenir à la main, on la suspend par le moyen de quatre étaux placés aux bords des quatre coins, & auxquels sont passées des ficelles qu'on attache au plancher. On peut aussi planter dans le mur deux cloux qui servent d'appui à l'un des côtés du cuivre; au côté opposé on fixe des étaux & on y attache des cordes qui se rendent au mur où elles sont retenues par des cloux.

Il est encore un autre soin qu'il faut prendre pour noircir le vernis, quand sa planche est grande; c'est de promener d'abord la flamme sur les bords, parce que la chaleur se maintient ainsi au milieu, & laisse le vernis dans un état de fluidité; au lieu que si l'on commençoit par noircir le centre, les bords pourroient se refroidir & ne s'impregneroient plus du noir de la fumée: si, malgré ces attentions, le vernis paroissoit tendre à se refroidir, il faudroit couvrir de morceaux de papier enflammés la face du cuivre opposée au vernis. L'opération est finie, quand le vernis est par-tout d'un noir mat & égal. Elle est manquée, si le vern

nis est brulé dans quelqu'une de ses parties, & il faut la recommencer.

Pour que le vernis devienne dur, comme il doit l'être avant de recevoir le travail, il faut le cuire. On procede à cette opération de la manière suivante.

Il faut allumer une quantité de charbon proportionnée à la grandeur de la planche. Vous formerez avec ces charbons, dans un endroit qui soit sur-tout à l'abri de la poussiere, un brasier dont l'etendue excede de quelque chose la planche dans tous les sens. Vous aurez encore l'attention de mettre fort peu de charbons dans le milieu, parce que la chaleur se concentrera assez, & qu'il faut plus de temps pour cuire les bords de la planche. Lorsque ces précautions seront prises, vous exposerez votre planche sur ce brasier, à l'aide de deux petits chenets faits exprès ou de deux étaux au moyen desquels vous la tiendrez suspendue à quelques pouces du feu. On doit comprendre que le côté de la planche sur lequel est appliqué le vernis, n'est pas celui qui doit être tourné vers le brasier; il se trouvera en dessus, & pour éviter qu'il n'y tombe des atômes de poussiere, ce qui feroit très-dangereux, & qui pourroit occasionner des trous, vous étendrez au-dessus un linge qui vous garantira de ces accidens. Lorsqu'après un espace de quelques minutes, vous verrez votre planche jetter de la fumée, vous vous tiendrez prêt à la retirer. Pour ne pas risquer de le faire trop tard, ce qui pourroit arriver si l'on attendoit qu'elle ne rendît plus du tout de fumée, vous éprouverez en touchant le vernis avec un petit bâton, s'il résiste ou s'il cede au petit frottement que vous lui ferez éprouver. S'il s'attache au bâton, & s'il quitte le cuivre, il n'est pas encore durci: s'il fait résistance & s'il ne s'attache point au bâton, vous le retirerez. Si, par hazard, vous avez tardé un peu trop long-temps, & que vous craigniez qu'il ne tende à se cuire trop, vous arroserez promptement le derriere de la planche avec de l'eau fraîche; car la chaleur que le cuivre retient assez long temps après avoir été séparé du feu, donneroit au vernis un trop grand degré de cuisson, & même le bruleroit; la pointe ne pourroit plus le couper avec netteté, & le feroit sauter en écailles.

Comme la manière de graver est la même sur les deux vernis, nous allons parler du vernis mou, avant de parler des instrumens & des procédés de la gravure.

Vernis mou, suivant ABRAHAM BOSSE. Prenez une once & demie de cire vierge bien blanche & nette; une once de mastic en larmes pur & net; une demi-once de spalt calciné; broyez bien le mastic & le spalt: faites fondre au feu votre cire dans un pot de terre bien plombé & vernissé par-dedans. Quand elle sera entièrement fondue, & tandis qu'elle est encore toute chaude, vous saupoudrerez peu-à-peu du mastic, afin qu'il fonde & se mêle: vous remuerez le tout avec un petit bâton. Ensuite, vous saupoudrerez ce mêlange avec le spalt, comme vous avez fait la cire avec le mastic, en remuant encore le tout sur le feu, jusqu'à ce que le spalt soit bien fondu & mêlé avec le reste, c'est-à-dire pendant environ trois ou quatre minutes; puis vous l'ôterez du feu & le laisserez refroidir. Ayant ensuite mis de l'eau claire dans un plat, vous y verserez le vernis, & vous le paîtrirez avec vos mains dans cette eau: vous en formerez ainsi de petites boules que vous envelopperez dans un morceau de taffetas auquel vous ferez en haut un nœud avec du fil, comme aux vessies qui enveloppent les couleurs. Il faut que ce taffetas ne soit pas d'un tissu trop serré, afin que le vernis puisse sortir sans trop de peine par les pores de ce tissu: il faut aussi qu'il soit neuf, pour que l'on soit assuré qu'il n'a aucune partie grasse.

Autre vernis mou. Il y a encore un grand nombre d'autres manières de composer le vernis mou. On peut en voir plusieurs dans le traité de la *manière de graver à l'eau forte & au burin*, édition de 1745, donnée par M. Cochin. En voici une que M. Watelet a regardée comme la meilleure, après avoir essayé toutes les autres. Il l'a donnée dans *l'ancienne Encyclopédie*.

Faites fondre dans un vase neuf de terre vernissée deux onces de cire vierge, demi-once de poix noire, & demi-once de poix de Bourgogne. Il faut y ajouter peu à-peu deux onces de spalt, que l'on aura reduit en poudre très-fine. Laissez cuire le tout jusqu'à ce qu'en ayant fait tomber une goutte sur une assiette, cette goutte étant bien refroidie puisse se rompre en la pliant trois ou quatre fois entre les doigts. Alors le vernis est assez cuit; il faut le retirer du feu, le laisser refroidir un peu, puis le verser dans de l'eau tiede, afin de pouvoir le manier facilement, & en faire de petites boules que l'on enveloppera dans du taffetas neuf pour s'en servir.

Il y a quelques observations à faire qui serviront dans les différens procédés qu'on emploiera pour la composition du vernis.

1°. Il faut prendre garde que le feu ne soit trop violent, de crainte que les ingrédiens dont on se sert ne se brulent.

2°. Pendant qu'on employe le spalt, même apres l'avoir employé, il faut remuer continuellement le mêlange avec une spatule, ou un petit morceau de bois.

3°. L'eau dans laquelle on versera la compo-

firlon doit être à-peu-près du même degré de chaleur que les drogues qu'on y verse.

4°. Il faut rendre le vernis plus dur quand on doit l'employer en été, que pour en faire usage en hiver. Pour lui donner plus de fermeté, il faut augmenter la dose du spalt, ou y ajouter un peu de peix résine.

Voici comment on employe ce vernis pour en couvrir la planche. On adapte au cuivre un ou plusieurs étaux à main suivant sa grandeur. On met la planche, du côté dont elle n'est pas polie, sur un feu de braise qui soit modéré. Ce feu est placé dans un réchaud ou dans une poële. Quand on juge que la planche est assez chaude, on la frotte avec le vernis renfermé, comme nous l'avons dit, dans du taffetas : si la chaleur est suffisante, le vernis sort par les tissus du taffetas ; sinon il faut attendre que la planche soit plus échauffée. On passe le vernis sur toute la surface du cuivre, tâchant qu'il soit par-tout d'une épaisseur égale, & que cette épaisseur soit très-foible ; car si elle étoit trop forte, elle gêneroit la manœuvre de la pointe, & même tromperoit le graveur. Pour rendre le vernis encore plus égal & lui donner du grain, on prend le tampon fait de coton enveloppé dans du taffetas neuf, & que l'on nomme *tapette*, & l'on tape sur toute la surface du vernis, tantôt, s'il en est besoin, retirant la planche de dessus le feu pour que le vernis ne devienne pas trop liquide, tantôt le remettant s'il se refroidit. : pendant qu'il est encore dans un état de moyenne fluidité, on le noircit à la flamme d'une bougie résineuse ou d'un flambeau, de la même manière que le vernis dur. La seule différence, c'est qu'il faut cuire ensuite le vernis dur, au-lieu qu'il ne faut que laisser refroidir le vernis mou. On doit avoir attention pendant qu'on l'applique, qu'on le noircit, ou qu'on le laisse refroidir, de n'y laisser voler ni poussière, ni cendre, ni flammeche du flambeau.

Manière de calquer le dessin sur le vernis. Comme on ne pourroit corriger en gravure des faux traits multipliés, & que par conséquent il faut établir le trait au premier coup, les maîtres les plus habiles calquent sur le vernis ce qu'ils ont dessein de graver.

Si l'ouvrage qu'on se propose de graver est un tableau, comme on ne peut le calquer lui-même, on en copie fidellement le trait, ou pour une plus parfaite précision, on en prend un calque, lorsqu'il est de la même proportion qu'on veut donner à l'estampe. S'il est d'une plus grande proportion, il faut le réduire, & comme cette réduction doit être de la plus scrupuleuse exactitude, on se sert du moyen des *quarreaux*, ou pour être encore plus sûr de l'opération, on employe le *pantomètre* qu'on appelle vulgairement *singe*.

Si c'est un dessin qu'on veut graver, & qu'il soit plus grand que ne doit être l'estampe, il faut le réduire par l'un des mêmes procédés.

Ensuite on rougit le derriere du dessin, ce qui se fait en prenant avec un tampon de linge de la sanguine réduite en poudre, & en frottant avec ce tampon toute la surface du papier opposé au côté dessiné. On applique ensuite le côté rougi sur le vernis, & l'on fixe le dessin avec de la cire pour qu'il ne puisse vaciller. Il ne reste plus qu'à passer sur tous les traits du dessin une pointe un peu mousse, qui ne puisse ni déchirer ni couper le papier. Tous ces traits seront imprimés en rouge sur le vernis. Si l'on avoit laissé au dos du dessin une trop forte épaisseur de sanguine, & qu'on ne l'eût frotté que trop mollement, une partie de cette sanguine se détacheroit sur le vernis, & se confondroit avec les traits. Il faut avoir soin, dans l'opération du calque, d'appuyer assez la pointe pour que le trait puisse marquer, & de ne pas l'appuyer au point d'égratigner le vernis.

Au lieu de rougir le dos du dessin avec de la poudre de sanguine, on peut le frotter avec de la poudre de mine de plomb ; alors le trait au lieu de se détacher en rouge sur le vernis, se détachera en blanc. Il sera plus blanc encore, si au lieu de mine de plomb, on employe de la craie de Briançon.

Il peut arriver souvent qu'on respecte assez le dessin, pour ne vouloir ni le rougir par derrière, ni passer une pointe sur les traits. Alors on prend du papier serpente huilé, on l'applique sur le dessin, on l'y attache sur les bords avec un peu de cire ou avec des épingles : on voit au travers de ce papier tous les traits du dessin, & on les suit à la plume avec de l'encre de la Chine.

Mais ce papier huilé a plusieurs inconvéniens. Il n'est point de la transparence la plus parfaite, & ne permet pas de bien voir les traits les plus fins. S'il est nouvellement huilé, il graisse & gâte le dessin. S'il est anciennement huilé, l'huile en est jaune, & lui ôte encore plus de transparence. Anciennement ou nouvellement huilé, il est encore assez gras, pour qu'on ne puisse hazarder de l'appliquer immédiatement sur le vernis mou. Enfin on a beaucoup de peine à y faire à la plume un trait fin, & la finesse du trait est une qualité essentielle au calque d'un graveur, parce qu'il ne faut pas que, sur le vernis, il hésite s'il doit prendre le bord intérieur ou extérieur ou le milieu du trait qu'il a calqué.

Il vaut donc mieux prendre du papier serpente verni, & le fixer sur le dessin avec de la cire ou des épingles. Il est bien plus transparent

que le papier huilé, il laiſſe preſque voir le trait comme au travers d'une glace. Alors, ſans ſe ſervir de la plume, on paſſe une pointe ſur tous les traits du deſſin; ils s'impriment en blanc ſur le papier verni, & ſont de la plus grande fineſſe. On rougit enſuite ce papier par derrière avec de la ſanguine, on applique le côté rougi ſur le vernis, on paſſe une ſeconde fois la pointe ſur tous les traits, & ils s'impriment en rouge ſur le cuivre verni.

Si l'on avoit pris le trait ſur du papier ſerpente huilé, comme il ne faudroit pas appliquer immédiatement ce trait ſur le vernis, de peur de le graiſſer, on prendroit une autre feuille de papier ſerpente dans ſon état naturel: on en rougiroit un côté; on appliqueroit enſuite ſur ce papier celui où eſt le trait, & l'on ſuivroit ce trait avec la pointe, en appuyant un peu plus que s'il n'y avoit qu'un ſeul papier.

Si l'on veut que le deſſin vienne ſur l'eſtampe dans le même ſens que l'original, il faudra le calquer & le graver dans le ſens oppoſé. Alors on prendra le trait ſur du papier ſerpente verni; on rougira ce papier du côté même où eſt le trait, on appliquera le côté rougi ſur le vernis: on verra encore très-bien le trait ſe détacher en un blanc plus obſcur que ſi on avoit rougi le côté oppoſé, & l'on paſſera la pointe ſur tout ce trait.

On peut encore, au lieu de calquer le trait, le faire contr'épreuver ſur le vernis. Il faut alors faire ce trait à la ſanguine, & le porter avec le cuivre verni chez l'imprimeur en taille-douce. Si l'on veut que le trait ſoit ſur le vernis du même ſens que le tableau ou deſſin, il faut en faire tirer par l'imprimeur une contr'épreuve, qu'il contr'épreuvera ſur le vernis. Si c'eſt l'eſtampe elle-même qui doit venir dans le même ſens que l'original, alors il faut graver la planche dans le ſens oppoſé, & par conſéquent ce ſera le trait que l'on contr'épreuvera immédiatement ſur le cuivre verni.

Nous obſerverons en paſſant, que quand on veut que l'eſtampe vienne dans le même ſens que l'original, on a coutume de placer ſon original derrière ſoi, & de le regarder dans un miroir que l'on place ſur ſa table. Cependant ſi l'on n'a pas la vue longue, il faut tenir l'original devant ſoi & le retourner par la penſée: c'eſt une habitude que l'on prend aſſez vîte. J'en ai fait moi-même l'expérience, & je l'ai vu faire à d'autres.

Il nous reſte à dire que pour fixer le trait ſur le vernis mou, il faut faire réchauffer le vernis. Cette opération eſt délicate; car s'il devient trop liquide, il dévore tout le trait. Il eſt plus ſûr de le bien ménager, ſans le fixer.

On a peu de peine, en gravant, à bien conſerver le vernis dur: il ſuffit de le couvrir d'une feuille de papier doux, qu'on recouvre elle-même d'un papier plus fort. Ces feuilles ſervent à appuyer la main pendant le travail.

Le vernis mou étant bien plus délicat, & très-facile à égratigner, il faut le couvrir d'un linge très-doux, tel qu'un mouchoir de fil qui ait ſervi un peu long-temps, ou une étoffe de coton ou de ſoie ſouple & maniable. Il ne faut pas que la toile ou étoffe peluche & laiſſe échapper du duvet; car, ſur-tout en été, ou dans un attelier bien échauffé, ce duvet s'attacheroit ſur le vernis. Quel que ſoit le vernis qu'on emploie, il faut bien prendre garde qu'il ne ſe loge quelque corps dur & graveleux, ou gras, entre le papier ou le linge, & le vernis.

Pointes à graver. Le vernis eſt impénétrable à l'eau-forte; il s'agit donc, pour graver, de l'enlever dans les endroits qui doivent être noirs ſur l'eſtampe, & de reſpecter les endroits qui doivent reſter blancs. On enlève le vernis avec des poinçons plus ou moins aigus que les graveurs nomment *pointes*; on deſſine avec ces pointes ſur le vernis, comme on deſſineroit à la plume ſur le papier.

Les anciens graveurs, tels qu'Abraham Boſſe, donnoient à leurs pointes le nom d'*aiguilles*, parce que c'étoit avec des aiguilles à coudre qu'ils les faiſoient. On peut encore les imiter en cela, & l'on ſent que ces aiguilles doivent être aſſez fortes pour ne pas plier.

On ſe ſert plus ordinairement aujourd'hui de petites verges d'acier terminées en pointe, ou plutôt encore de burins uſés qu'on arrondit ou que l'on fait arrondir ſur la meule. Quelle que ſoit la pointe que l'on préfère, il faut l'emmancher dans un morceau de bois rond, long d'environ cinq pouces, & du diamètre de quatre à cinq lignes. A ce manche eſt adaptée ordinairement une virole de métal qu'on remplit de maſtic ou de cire d'Eſpagne; & pendant que la cire ou le maſtic eſt encore dans un état de molleſſe, on y engage la pointe, ne la laiſſant ſortir que de la longueur d'un pouce ou un peu plus. Quelquefois auſſi on fait entrer à force le bout ſupérieur de la pointe dans un morceau de rotin ou dans une courte baguette qu'on amollit dans l'eau. On dégroſſit la partie de cette baguette qui touche à la *pointe*, enſorte qu'elle finiſſe en mourant. Ces ſortes de manches ſont ſur-tout préférables pour graver à la pointe ſèche, parce qu'étant obligé, pour cette opération, d'appuyer avec aſſez de force, on eſt bleſſé par la virole.

Il faut avoir pluſieurs *pointes* de différentes groſſeurs pour varier les travaux. Quelle que ſoit leur groſſeur, elles doivent être bien arrondies, & pour les rendre telles, il faut les tourner ſans ceſſe entre les doigts en les aiguiſant ſur la pierre.

Si l'on veut faire des tailles extrêmement

nourries, il faut se servir de l'échoppe. C'est une pointe qu'on aiguise à plat d'un côté, & qui a par conséquent un biseau, au lieu d'être ronde par le bout. Pour s'en servir, on tient le biseau du côté du pouce, au lieu de le tenir du côté de la main.

Pour aiguiser les *pointes*, il faut avoir une bonne pierre à l'huile du Levant; celles de nos pays sont tres-inférieures. Elle doit être tendre, & d'un grain égal & doux. La bonté de la pierre est sur-tout tres-nécessaire quand il s'agit d'aiguiser des burins. On l'enchasse dans du bois, & on pratique un manche à cette monture. Il faut répandre de l'huile d'olive sur la pierre avant d'aiguiser les outils.

On grave ordinairement sur une table doucement inclinée en pupitre. Les graveurs qui aiment leurs aises, la font tailler sur le devant en fer-à-cheval, ensorte que le corps se place dans cette échancrure, tandis que les coudes trouvent un appui dans les deux parties avancées. Par le moyen de petits taiseaux, on peut pratiquer sur cette table des cases destinées à recevoir & à contenir les outils. Un artiste soigneux craint qu'ils ne tombent, parce que les réparations coûtent du temps.

Le luisant du cuivre, opposé au noir du vernis, fatigueroit les yeux, si l'on n'amortissoit pas l'éclat du jour. On le tempere en attachant à la fenêtre un chassis de papier huilé, ou de gaze d'Italie, auquel on donne une inclinaison à-peu-pres de quarante-cinq degrés. Cette précaution est sur-tout absolument necessaire, quand on travaille au burin sur le cuivre nud.

Dans les jours d'hiver, le graveur laborieux est obligé de travailler à la lampe. Il la pose sur un support de bois fait en forme de marche-pied, & élevé de deux à trois pouces, afin qu'une partie du cuivre puisse passer par-dessous. Au-devant de la lampe s'élève un petit chassis garni de papier verni ou huilé, ou de gaze d'Italie, auquel on donne une foible inclinaison. Avec la même précaution, on peut, au lieu de lampe, faire usage de bougie ou de chandelle.

Si l'on a gravé quelque partie que l'on veuille changer, on delaye du noir de fumée dans du vernis à l'esprit-de-vin, on en couvre cette partie: on laisse quelque temps reposer ce mélange, & avant qu'il soit durci, on grave dessus ce que l'on veut avec une pointe bien tranchante. Si l'on attendoit que ce vernis fût parfaitement sec, il s'enleveroit en écailles. Il faut avoir attention de n'en pas coucher une trop forte épaisseur, & de ne pas l'épaissir par une trop grande quantité de noir de fumée. De quelque façon qu'on s'y prenne, on ne grave jamais sur ce vernis aussi commodément que sur le vernis dur ou mou des graveurs. On s'en sert aussi pour recouvrir, avant de passer la planche à l'eau forte, les endroits qui, par accident, ont pu être éraillés, pointillés ou endommagés de quelque façon que ce puisse être.

Manière de faire mordre les planches gravées au vernis dur. Avant de mettre la planche à l'eau-forte, quel que soit le vernis dont on s'est servi, il faut examiner s'il ne s'est pas fait au vernis quelque trou, quelqu'égratignure, ou s'il n'y a pas quelques travaux dont on soit mécontent, & qu'on aime mieux refaire au burin que de les faire mordre dans l'état où ils sont. Alors on recouvre ces accidens ou ces travaux, au pinceau, avec du vernis à l'esprit-de-vin, mêlé de noir de fumée, comme nous l'avons déjà dit. Si ce sont de grandes parties que l'on veuille couvrir, on se servira d'une *mixtion* composée d'huile & de suif, dont voici la préparation.

Prenez une écuelle de terre vernissée: mettez-y une portion d'huile d'olive, & posez ladite écuelle sur le feu. Lorsque l'huile sera bien chaude, jettez-y du suif de chandelle. Le moyen de savoir si le mélange est tel qu'il doit être, est d'en laisser tomber quelques gouttes sur un corps froid, tel qu'une planche de cuivre. Si ces gouttes se figent de manière qu'elles soient médiocrement fermes, le mélange est juste: si elles sont trop fermes, trop cassantes, vous remettrez de l'huile; si au contraire elles sont trop molles, & qu'elles restent presque liquides, vous y ajouterez une petite dose de suif. Lorsque la mixtion sera au degré convenable, vous ferez bien bouillir le tout ensemble l'espace d'une heure, afin que le suif & l'huile se lient & se mêlent bien ensemble.

Tel est le procédé donné par Abraham Bosse. J'ai fait quelquefois la mixtion avec moins d'appareil. Je pliois & relevois les quatre côtés d'une carte à jouer, ce que les enfans appellent faire un *bateau de carte*. Je remplissois cette espèce de coffret d'huile & de suif, que je faisois fondre en passant la carte par-dessus la flamme d'une bougie. J'essayois, de la manière ci-dessus indiquée, si les doses étoient dans la proportion requise, & la mixtion étoit faite. On s'en sert avec un pinceau. Il ne faut pas l'employer trop chaude sur le vernis.

Pour faire mordre la planche vernie au vernis dur, il faut se servir d'une eau-forte particulière que l'on nomme eau-forte à couler, parce qu'on la fait couler sur le vernis. On n'en trouve pas chez les marchands, il faut la faire soi-même: en voici la recette.

Prenez trois pintes de vinaigre blanc, du meilleur & du plus fort; le vinaigre distillé sera encore meilleur: six onces de sel commun le plus net & le plus pur; six onces de sel ammoniac, clair, blanc, net & transparent; quatre onces de verdet, ou vert-de-gris, sec, sans

raclure de cuivre & sans aucun reste des grappes de raisin avec lesquelles on le fabrique. Ces doses peuvent être augmentées ou réduites dans les mêmes proportions, suivant la quantité d'eau-forte que l'on veut faire. Après avoir bien pilé les drogues qui ont besoin de l'être, mettez le tout dans un pot de terre bien vernissé, principalement en dedans, & qui soit assez grand pour que les drogues, en bouillant & en s'élevant, ne se répandent pas. Couvrez le pot de son couvercle, mettez-le sur un grand feu, & faites bouillir promptement le tout deux ou trois gros bouillons, & non davantage. Lorsque vous jugerez que le bouillon est prêt à se faire, decouvrez le pot, & remuez le mélange avec un petit bâton, en prenant garde que l'eau-forte ne s'élève trop & ne surmonte les bords, d'autant qu'elle a coutume de s'enfler beaucoup en bouillant. Lors donc qu'elle aura jeté deux ou trois bouillons, vous la retirerez du feu, & la laisserez refroidir en tenant le pot découvert. Vous la verserez, quand elle sera froide, dans une bouteille de verre ou de grès, & la laisserez reposer un jour ou deux avant de vous en servir. Si, en l'employant, vous la trouviez trop forte, & qu'elle fît éclater le vernis, vous la pourriez modérer en y mêlant un verre ou deux du même vinaigre dont vous avez fait usage en la composant. Il faut observer que, tant qu'elle est sur le feu, & jusqu'à ce qu'elle soit froide, il faut avoir attention de respirer aussi peu qu'il est possible la vapeur qu'elle exhale, & de renouveller souvent l'air de l'endroit où l'on se tient.

Passons à la manière de faire mordre la planche. Pour que l'eau-forte ne morde pas le côté du cuivre qui n'est pas verni, on le couvre d'une bonne couche de la mixtion dont nous avons donné la recette. Ensuite on la fixe avec des clous sur un ais incliné en forme de chevalet, & on a soin de frotter aussi de mixtion les têtes de ces clous. Cet ais a deux rebords qui empêchent l'eau-forte de s'échapper par les côtés. Au-dessous est une terrine qui contient l'eau-forte. On puise cette liqueur avec un poëlon ou tout autre instrument de terre ou de verre garni d'un manche; & on la répand sur la partie supérieure de la planche, d'où elle s'écoule & retombe dans la terrine. On est obligé de puiser sans cesse l'eau-forte & de la répandre sur la planche jusqu'à ce qu'elle soit assez mordue: ce qui est une opération incommode & fort ennuyeuse. Il faut que toute la surface du vernis soit inondée d'eau-forte, pour qu'elle pénetre dans toutes les tailles.

Le Clerc a simplifié cette manœuvre. Il suffit que l'eau-forte à couler ait du mouvement pour qu'elle creuse les travaux préparés à la pointe. Peu importe que ce mouvement lui soit imprimé en la jettant ou en lui donnant un cours d'un bord à l'autre de la planche. Cet artiste fit donc construire une boëte découverte, & en enduisit de suif l'intérieur, pour que le bois ne fût pas dégradé par l'eau-forte. Il clouoit au fond de cette boëte son cuivre frotté de mixtion du côté qui n'étoit pas couvert de vernis, versoit par-dessus l'eau-forte, de sorte qu'il y en eut l'épaisseur de quelques lignes; & il balançoit la boëte sur ses genoux, jusqu'à ce que les travaux fussent assez mordus.

J'ai opéré d'une manière encore plus simple. Je faisois autour de ma planche un rempart de cire haut de deux pouces ou environ, comme nous verrons que l'on fait pour l'eau-forte de départ. Je versois sur mon vernis de l'eau-forte jusqu'à la hauteur de quelques lignes; je posois la planche sur un rouleau qui étoit lui-même sur ma table, & tenant les deux extrêmités de mon cuivre, je le balançois à mon gré.

M. Watelet, riche amateur, a imaginé pour cette opération une machine que peu d'artistes adopteront, parce qu'elle est dispendieuse. Il faut la lui laisser décrire à lui-même, & la composition de cette pièce mécanique sera encore mieux éclaircie par la planche qui la représente, & par l'explication qu'on en donnera. Voyez ci-après l'*explication des planches qui concernent la gravure*.

« J'ai premièrement obvié, dit M. Watelet, » à l'évaporation de l'eau-forte dont la vapeur » est nuisible à celui qui fait mordre, en adaptant à la boëte imaginée par le Clerc, un » couvercle qui n'est autre chose qu'un verre » blanc, une vitre, ou une glace montée à » jour dans un quadre de fer-blanc ou d'autre » métal. Ce couvercle, qui ferme exactement » la boëte, empêche que la vapeur de l'eau-» forte mile en mouvement ne soit à beaucoup » près aussi abondante & aussi nuisible que lors-» qu'elle se répand librement. Les boëtes dont » je me sers sont entièrement de fer-blanc: » j'en ai de plus grandes & de plus petites, & » je les enduis de plusieurs couches de couleur » à l'huile pour les mettre à l'abri de l'impres-» sion de l'eau-forte. Ces sortes de boëtes sont » peu coûteuses & durent toujours, pourvu qu'on » ait soin de leur donner de temps en temps » quelques couches de couleur à l'huile. La » façon la plus commode de se servir de la » boëte pour balotter l'eau-forte est de la poser » sur les genoux qui forment un point d'appui. » Mais ce moyen a toujours l'inconvénient d'en-» trainer une perte de temps assez considérable » pour l'artiste, ou la nécessité d'employer un » homme dont il faut payer la peine. Pour sur-» monter cette difficulté, j'ai adapté à la boëte » une machine très-simple qui lui communique » le mouvement qu'on lui donneroit avec les » deux mains, & qui rend ce mouvement si » égal, que l'on est bien plus à portée de » calculer

» calculer l'effet de l'eau-forte sur la planche.
» Voici en quoi consiste cette machine, dont
» les figures aideront à bien faire entendre
» la construction.

» Elle est composée d'une cage de fer formée
» par deux montans AA, joints ensemble par
» deux traverses BB ; l'intérieure est attachée
» à deux pieds CC, qui passent au travers de
» la table, & y sont arrêtés par deux écrous.
» Cette cage renferme deux roues & deux
» pignons. Sur la première roue est rivé un
» tambour ou barillet contenant un fort ressort :
» leur arbre commun porte un rochet, & l'un
» des montans un encliquetage, lesquels servent
» à remonter le grand ressort, & à lui donner
» la bande nécessaire. La deuxième roue est
» enarbrée sur le premier pignon ; elle engrenne
» dans le second, qui porte sur un de ses pivots,
» extérieurement à la cage, un rochet à trois
» dents.

» Ce rochet forme un échappement, au
» moyen de deux palettes fixées sur un anneau
» elliptique DD, dans lequel il est renfermé.
» Sur le prolongement de son grand axe, cet
» anneau porte deux queues sur lesquelles sont
» deux coulisses, l'une supérieure, l'autre in-
» férieure : il est arrêté sur on des montans de
» la cage par des tenons à vis qui lui permettent
» de se mouvoir librement de haut en bas.
» La queue inférieure formée en équerre, porte
» un petit bras de fer I, qui lui est joint au
» moyen d'une vis par une de ses extrémités,
» & qui l'est de même par l'autre F du T.
» En K est une goupille fixée sur un des montans;
» elle passe à travers une douille rivée sur le T
» sur laquelle elle peut se mouvoir. Sa branche
» G passe par une ouverture faite à la table en
» forme de rainure, suffisamment grande pour
» ne pas gêner son mouvement, & porte une
» lentille de plomb assez pesante. A l'extrêmité
» de la branche longue E est attaché un autre
» petit bras L semblable à I joint par son autre
» bout au levier M, lequel est fixé invariable-
» ment à l'un des tourillons du porte-boëte.
» Celui-ci est fait d'une pièce de fer ON, NO,
» coudée en NN & en OO, où sont deux
» tourillons sur lesquels il se meut. PP sont
» deux doigts de fer rivés sur la barre NN,
» lesquels entrent dans deux mains attachées
» sur la boëte pour l'empêcher de se renverser.
» QQ sont deux supports terminés par deux
» tenons qui traversent la table, & sont arrêtés
» dessous par deux vis ou deux clavettes ; ils
» servent à porter les tourillons du porte-boëte ;
» on y a ajouté deux petits anneaux afin qu'ils
» ne puissent s'échapper. La boëte est de fer-
» blanc, couverte d'un verre qui permet à
» l'artiste de voir l'effet de l'eau-forte & la
» situation de sa planche.

» Voici maintenant comment se fait le jeu
» de cette machine. Si l'on met le balancier G
» en mouvement, il le communique par le
» petit bras L au levier M, & par conséquent
» au porte-boëte, en la faisant passer sur la
» planche & repasser sans discontinuer : mais ce
» mouvement se rallentiroit & cesseroit peu-à-
» peu tout à-fait, si le rochet R, faisant monter
» & descendre alternativement l'anneau ellip-
» tique au moyen de ses palettes, ne restituoit
» pas le mouvement au balancier, auquel il
» communique le sien par le petit bras I.
» L'inspection des figures & leur explication
» acheveront de donner l'intelligence de cette
» machine. »

Pour savoir si l'eau-forte a mordu suffisamment quelques parties, ou la totalité de la gravure, il faut suspendre l'opération de l'eau-forte, retirer la planche, la laver avec de l'eau fraîche & la laisser sécher ou à l'air libre ou auprès d'un feu modéré. Quand la planche est sèche, on en découvre une petite partie en enlevant le vernis avec un ébarboir ou avec un petit morceau de charbon de saule. Si les travaux ne sont pas encore assez profonds, il faut recouvrir la partie dont on a enlevé le vernis, ce qui se fait avec la *mixtion* dont nous avons parlé, ou avec du vernis mêlé de noir de fumée : mais cette dernière retarde l'opération, parce qu'il faut laisser sécher le vernis. Ensuite on remet de nouveau la planche à l'eau-forte.

Quand on s'est enfin assuré que la planche est assez mordue, on retire l'eau-forte, on la lave à l'eau fraîche qu'on laisse sécher. On la fait chauffer pour fondre la mixtion qu'on enlève avec un linge. On peut aussi enlever le vernis mêlé de noir de fumée en l'imprégnant de vernis liquide & l'essuyant. Il reste l'opération d'enlever le vernis dur. On y parvient en passant dessus un charbon de saule, dont on frotte la planche fortement, en la mouillant d'eau ou d'huile ainsi que le charbon. Quand on commence à appercevoir le cuivre, il faut moderer la force du frottement pour ne pas user les travaux. L'embarras, la peine, l'ennui de faire durcir le vernis avant de graver, & de l'ôter après l'opération de l'eau-forte, ont, plus que toute autre raison, contribué à faire abandonner le vernis dur malgré les avantages qu'il est capable de procurer.

Manière de faire mordre les planches gravées au vernis mou. On peut les faire mordre à l'eau-forte à couler, comme celles qui sont gravées au vernis dur. Le procédé est absolument le même, & cette eau-forte procure aux travaux un ton plus flatteur & plus argentin.

Mais pour s'épargner la peine de couler l'eau-forte pendant un temps considérable, ou de balancer la planche pendant le même temps, on se sert ordinairement de l'eau-forte que les

orfevres nomment *eau-forte de départ*. Elle se fait avec du vitriol, du salpêtre, & quelquefois de l'alun calciné. Il seroit inutile d'en indiquer la composition avec plus de détail, parce qu'il n'y a pas d'apparence qu'un graveur préfere à la facilité d'acheter cette eau-forte toute faite la peine de s'occuper de cette distillation.

Il faut commencer par établir autour de la planche un rempart capable de la contenir. On fixe d'abord le cuivre avec de petites pointes sur une planche de bois un peu plus grande, parce que les bords excédans servent à la prendre & à la manier à son gré lorsqu'on veut renverser l'eau-forte. On prend de la cire dont les officiers se servent pour les desserts, & qu'on nomme chez les épiciers *cire d'office* ; on la paîtrit dans les mains & on en construit autour du cuivre un rempart haut d'environ un pouce, ayant soin qu'elle soit bien exactement collée sur le cuivre, & qu'elle n'ait aucune ouverture par laquelle l'eau-forte puisse s'échapper. La *cire à modeler* dont se servent les sculpteurs est moins gluante & plus commode. On couvre de *mixtion* ou de vernis mêlé de noir de fumée tous les accidens qui peuvent être arrivés au vernis. Ensuite on laisse la planche posée horizontalement sur la table, & l'on y verse l'eau-forte jusqu'à ce qu'il y en ait la hauteur de quelques lignes. Comme son action seroit trop violente si on l'employoit pure, on y mêle à-peu-près moitié d'eau. Il faut qu'elle soit plus violente en hiver qu'en été, & par un temps humide que par un temps sec. Si elle mord avec trop de vivacité, & qu'elle menace d'enlever le vernis en éclats, on ajoute de l'eau pure : si elle mord trop lentement, on ajoute de nouvelle eau-forte. L'eau-forte bouillonne avec force sur-tout aux endroits qui sont profondément gravés : comme ces bouillons empêchent de voir les travaux & les accidens qui peuvent y arriver, comme d'ailleurs l'acide cesse d'opérer sur les endroits qui en sont couverts, on les enlève avec une barbe de plume.

Pour connoître si quelque partie des travaux ou leur totalité est assez mordue, il faut retirer l'eau-forte, laver la planche avec de l'eau fraîche, la laisser sécher. Ensuite on enlève un peu de vernis avec une pièce de monnoie fort mince, telle que nos pièces de deux sols & encore mieux celles de six liards, & l'on juge la profondeur des travaux. On recouvre, s'il en est besoin, cette partie avec de la mixtion ou du vernis mêlé de noir de fumée ; si c'est le vernis qu'on emploie, on lui laisse quelque temps pour se sécher, & on en remet l'eau-forte.

Quand la planche est suffisamment mordue, il ne reste aucun embarras pour la dépouiller de son vernis. On l'expose sur un feu modéré. La première chaleur permet d'enlever le rempart de cire que l'on met de côté pour s'en servir une autre fois ; le vernis se fond, on l'essuie avec un linge, on acheve de nettoyer la planche avec un peu d'huile, & l'on peut aussi-tôt tirer des épreuves.

L'eau-forte qui a servi à mordre une planche pourra servir encore à l'avenir : elle sera seulement peut-être un peu trop foible, & l'on ne fera qu'y ajouter un peu d'eau-forte nouvelle.

Une médiocre intelligence de l'art suffit pour faire comprendre que les fonds légers d'une planche ne doivent pas être autant mordus que les premiers plans, que les travaux établis sur les clairs doivent être moins profonds que ceux des ombres. On est donc obligé de faire mordre à plusieurs fois. Ainsi on ôte l'eau-forte, on lave la planche en y coulant de l'eau fraîche qu'on laisse sécher, on découvre quelques parties des endroits que l'on suppose assez mordus, & s'ils le sont en effet, on les couvre de mixtion ou de vernis mêlé de noir de fumée, & on remet à l'eau-forte. On repete cette opération autant de fois que l'exige la différence de force que l'on veut donner aux travaux.

GRAVURE *au burin*. Le cuivre que l'on emploie pour la gravure au burin est le même que celui dont on fait usage pour la gravure à l'eau-forte, & exige les mêmes préparations. On calque aussi de même sur le cuivre verni le trait du dessin ou tableau qu'on se propose de graver ; on établit ce trait sur le cuivre avec une pointe coupante, & on enlève le vernis. C'est alors que commence l'opération du burin.

Les outils qu'on nomme *burins* se font de l'acier le plus pur & le meilleur. Le grain doit en être fin & de couleur de cendre. C'est surtout du juste degré de la trempe que dépend la bonté du burin : s'il est trempé trop dur, il est cassant ; s'il est trempé trop mou, il s'émousse. La forme du burin est représentée *planche I*, au-dessous de la vignette. On y a représenté le burin losange & le burin quarré. On s'approche ou l'on s'éloigne plus ou moins de ces deux formes suivant le travail qu'on se propose ; on les tient aussi plus courts ou plus longs suivant qu'on le trouve plus commode. En général, on aime qu'ils ne soient ni trop longs ni trop courts. La plupart des graveurs choisissent le burin dont la forme est entre le losange & le quarré, & qui est délié par le bout, mais sans que cette finesse vienne de trop loin, parce qu'il faut qu'il conserve de la force. Il casseroit ou plieroit s'il étoit délié dans toute sa longueur ; sa finesse ne doit donc commencer qu'à environ un pouce & demi de sa pointe ; on la lui donne sur la meule, en usant le dos & les flancs, sans toucher au tran-

chant. Il est bon que le graveur ait une meule pour faire cette opération lui-même à son gré, parce qu'il sait mieux comment il veut que soit son burin qu'il ne le feroit comprendre à un coutelier.

Comme le burin quarré forme une taille large sans profondeur, il fournit des travaux d'une couleur grise, parce que ces tailles reçoivent peu de noir. D'ailleurs ces travaux peu profonds seront de peu de durée. Il faut donc si l'on ébauche les tailles avec un burin quarré, les rentrer ensuite avec un burin losange.

On doit avoir grand soin de tenir toujours le burin parfaitement aiguisé; car si l'on se permet de faire ou de rentrer des tailles avec un burin émoussé, le travail manquera de netteté, les traits seront bavocheux, & tout l'ouvrage sera mal propre.

Nous venons de dire qu'on évidoit sur la meule l'extrêmité du burin : mais les deux côtés inférieurs, qu'on appelle le ventre, doivent être aiguisés sur la pierre à l'huile dont nous avons parlé en traitant des pointes. Pour aiguiser le ventre du burin, on en tient successivement chacun des deux côtés bien à plat sur la pierre humectée d'huile. On tient le manche du burin de la main droite, & l'on appuie sur la lame du burin deux doigts de la main gauche afin qu'il ne vacille pas. Cette opération est très-difficile & demande beaucoup d'usage. Si on arrondit le ventre du burin en l'aiguisant, il ne coupe pas; il faut que les côtés soient aiguisés bien plats. On voit, *planche* I, *fig*. D, *lettre e*, comment le burin doit être posé sur la pierre pour en aiguiser le ventre, & *lettre f* comment il doit être posé pour en aiguiser la pointe.

Le burin se monte dans un manche plus ou moins long, garni d'une virole. On coupe un côté de ce manche pour pouvoir le tenir à plat sur le cuivre.

On peut voir, *planche* III, *fig* 4, comment on tient le burin. Le bout du manche est engagé dans la main, & c'est l'os du bras qui donne l'impulsion Il ne se trouve aucun doigt entre le burin & la planche lorsqu'on applique cet instrument sur le cuivre pour graver. Sans cela le manche du burin seroit trop élevé, la pointe s'engageroit trop dans le cuivre, & l'on ne pourroit pousser des tailles. Il faut que le burin glisse horizontalement. En allégeant la main on commence la taille d'une finesse extrême; si elle doit se gonfler progressivement, on soulève le poignet, & si la taille doit devenir plus subtile en finissant, on remet la main dans la même position où elle étoit quand on a commencé. Pour rentrer une taille ébauchée, on la prend du côté opposé à celui dont on l'a poussée d'abord : cependant cette règle n'est pas de rigueur. Pour faire des tailles courbes, on imprime de la main gauche à la planche qui est élevée sur un coussinet, un mouvement qui s'accorde avec celui que la main droite donne au burin. Ce coussinet doit avoir tout au plus un pouce d'épaisseur, & il doit être assez grand pour que la planche s'y tienne aisément en équilibre.

Le burin, en coupant le cuivre, laisse aux deux côtés de la taille un morfil, qui est même sensible au doigt quand la taille est profonde. On enlève ce morfil avec l'instrument nommé *grattoir* ou *ébarboir*, dont on voit la forme, *planche* I. *fig*. 4, 5 & 6. Il doit être parfaitement aiguisé, & après l'avoir passé sur la pierre à l'huile, il est à propos de le passer sur la pierre à rasoir. S'il avoit du morfil, il feroit au cuivre des raies qu'on seroit obligé d'effacer & d'écraser avec le brunissoir, ce qui fatigue les travaux environnans. Il ne faut pas ébarber chaque taille en particulier, mais attendre qu'on ait établi une suite de travaux. On en sent la raison; c'est que l'ébarboir use le travail.

Pour voir l'effet des tailles, on a un tampon fait de feutre ou de lisiere de drap roulé. On prend avec ce tampon de l'huile qui est sur la pierre, & qui est toujours un peu noire quand elle n'est pas fraîche, ou de l'huile mêlée de noir de fumée, & on frotte les travaux avec ce tampon. On essuie l'huile; le noir reste dans les tailles & en montre l'effet. Il ne faut pas frotter trop souvent les travaux avec le tampon, parce que ce frottement trop répété les use.

Voilà à-peu-près tout ce qu'on doit dire ici sur la pratique de la gravure au burin. L'inspection des planches & leur explication acheverone de donner les éclaircissemens nécessaires. Ce qui regarde la théorie de l'art a été traité amplement dans la première partie de ce Dictionnaire.

GRAVURE *en manière noire*. Les opérations de cette gravure sont plus promptes & les effets plus moëlleux que ceux de la gravure à l'eau-forte & au burin : il est vrai que la préparation des cuivres est un peu longue, mais on peut employer toutes sortes d'ouvriers à les préparer.

Préparation des planches. Elles seront d'abord choisies parmi les meilleures planches de cuivre plané : quelques artistes préfèrent le cuivre jaune pour la grainure; ils prétendent que son grain s'use moins vite que le grain du cuivre rouge. Le cuivre se prépare d'ailleurs comme pour la gravure en taille douce.

De la grainure. Le *berceau* est l'instrument avec lequel on donne la grainure au cuivre. Il a la forme d'un ciseau de menuisier. Mais le ciseau coupe & le berceau pique par ses pointes qui sont extrêmement aiguës. Il tire

son nom du mouvement qu'on donne au berceau d'un enfant. Un des côtés du berceau porte un biseau couvert de filets extrêmement fins; & chaque filet est terminé par une pointe. L'outil sera repassé sur le revers du son biseau, & l'on aura grand soin en l'aiguisant de conserver toujours le même périmètre. Ce périmètre doit être tiré du centre d'un diamètre de six pouces: trop de rondeur caveroit le cuivre, & moins de rondeur ne mordroit pas assez.

Les plus petits berceaux conserveront le même périmètre de six pouces: leurs manches demandent moins de force & peuvent être moins composés. Le grand berceau est destiné pour grainer en plein cuivre, & les petits pour faire les corrections.

Divisez vos planches par des traits de crayon de neuf lignes environ. Je dis *environ*, parce que le cuivre de grandeur arbitraire ne fournira pas toujours la division de neuf lignes.

Posez le berceau perpendiculairement dans le milieu de chaque division; balancez, en appuyant fortement le poignet, & remontant toujours la planche; parcourez l'autre espace qui se trouve entre deux lignes tracées: cet espace parcouru, parcourez-en un autre, & successivement, d'espace en espace; le cuivre sera tout couvert de petits points.

Tracez alors des lignes au crayon sur un sens différent; balancez le berceau entre vos nouvelles lignes, & quand vous l'aurez passé sur toute la superficie du cuivre; vous changerez encore la direction de ces lignes, & vous ferez ainsi travailler le berceau sur les quatre directions marquées dans la planche.

On parcourt vingt fois chaque direction; ce qui fait quatre vingt passages sur le total de la superficie: mais on observera en repassant chaque direction, de ne pas placer le berceau précisément où l'on a commencé, & pour éviter de suivre le même chemin, il faut tirer chaque coup de crayon à trois lignes de distance du premier trait qui a déjà guidé. Le berceau, pressé sous le poids de la main, formeroit en faisant toujours les mêmes passages, une cannelure insensible qui nuiroit à l'exacte égalité qu'on demande à la superficie.

Il faut faire tirer une épreuve de la planche pour en éprouver la grainure, & pour s'assurer si elle rend un noir également noir partout, & partout velouté.

On peut pour certains ouvrages, conserver le fond blanc à une estampe, comme il l'est presque toujours sous les fleurs, sous les oiseaux peints à gouasse ou en miniature. Pour cela, on grainera seulement l'espace que doit occuper la fleur, le fruit, ou quelqu'autre morceau d'histoire naturelle qu'on veut graver, & le reste du cuivre sera poli au brunissoir.

De la façon de graver sur la grainure. Les planches bien préparées, on dessine ou l'on calque le sujet. Pour que le calque ne s'efface pas, on le repasse à l'encre de la Chine. On place ensuite le cuivre sur le coussinet, comme quand on grave au burin. L'instrument dont on se sert pour graver, ou plutôt pour ratisser la grainure, se nomme *racloir*. Il doit être aiguisé sur les deux côtés plats. On se sert aussi du *grattoir* ou *ébarboir* des graveurs au burin. Le *brunissoir* sert à lisser les parties que le *grattoir* ou *racloir* ont ratissées pour fournir des lumières. Ainsi l'instrument, dans la manière noire, agit par un motif tout différent de l'instrument qui sert à la gravure en taille-douce: car si le graveur en taille-douce doit, en conséquence de l'effet, regarder son burin comme un crayon noir, le graveur en manière noire doit, en conséquence de l'effet contraire, regarder le grattoir comme un crayon blanc. Il s'agit, en travaillant, de conserver la grainure dans son vif sur les parties du cuivre destinées à imprimer les ombres, & de ratisser les parties du cuivre qui doivent épargner le papier, pour qu'il puisse fournir les luisans. On commence par les masses de lumière, & par les parties qui se détachent généralement en clair sur un fond brun. On va petit à petit dans les reflets; enfin on prépare legerement le tout par grandes parties. Les maîtres de l'art recommandent fort de ne pas se presser d'user le grain dans l'envie d'aller plus vite; car il n'est pas facile d'en remettre quand on en a trop ôté. Il doit rester par-tout une légère vapeur de grain, excepté sur les luisans. S'il arrive qu'on ait trop usé certains endroits, on peut regrainer avec de petits berceaux, & recommencer à ratisser avec plus de précaution. Ce n'est qu'en tirant souvent des épreuves qu'on sera en état de juger des effets du grattoir.

De l'impression. L'imprimeur, pour tirer de belles épreuves de la gravure en taille-douce, l'essuie à la main. Mais dans la gravure en manière noire, les lumières se trouvent en creux; & lorsque les parties de ces lumières sont étroites, la main de l'imprimeur ne peut y entrer pour les essuyer, sans dépouiller les parties voisines. On se sert, pour y pénétrer d'un petit bâton pointu enveloppé d'un linge mouillé. Le papier doit être vieux trempé, & d'une pâte fine & moëlleuse: on prend du plus beau noir d'Allemagne, & on le prépare un peu lâche. Il faut de plus que les planches soient encrées bien à fond à plusieurs reprises, & bien essuyées à la main & non au torchon.

La *gravure en manière noire* ne tire pas un grand nombre de bonnes épreuves & s'use fort promptement. D'ailleurs toutes sortes de sujets

ne sont pas également propres à ce genre de *gravure*. Les sujets qui demandent de l'obscurité, comme les effets de nuit, ou les tableaux où il y a beaucoup de brun, comme ceux de Rembrandt, de Benedette, quelques-uns de Teniers, &c. sont les plus faciles à traiter, & font le plus d'effet. Les portraits y réussissent encore assez bien, comme on peut le voir par les beaux morceaux de Smith & de G. White, &c. Les paysages n'y sont pas propres, & en général les sujets clairs & larges de lumiere sont les plus difficiles de tous, & ne tirent presque point, parce qu'il faut user beaucoup la grainure pour parvenir à l'effet qu'ils demandent.

Au reste le défaut de cette *gravure* est de manquer de fermeté, & généralement la grainure lui donne une certaine mollesse qui n'est pas facilement susceptible d'une touche savante & hardie. Elle peint d'une manière plus large & plus grasse que la taille-douce; elle colore davantage, & elle est capable d'un plus grand effet par l'union & l'obscurité qu'elle laisse dans les masses: mais elle dessine moins spirituellement, & ne se prête pas assez aux saillies pleines de feu que la *gravure* à l'eau-forte peut recevoir d'un habile dessinateur. Enfin ceux qui ont le mieux réussi dans la *gravure en manière noire* ne peuvent guère être loués que par le soin avec lequel ils l'ont traitée: mais pour l'ordinaire, ce travail manque d'esprit, non par la faute des graveurs, mais par l'ingratitude de ce genre de gravure qui ne peut seconder leur intention. (*Article de* M. DE MONTDORGE, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Les opérations de la *gravure en manière noire* seront éclaircies par la lecture de l'explication des planches, & par l'inspection des figures.

Gérard Lairesse, qui s'est amusé quelquefois à graver en *manière noire*, trouve que la méthode de commencer par les figures est vicieuse. Il veut que l'on fasse d'abord les fonds & qu'on épargne avec soin le contour des figures, en s'en tenant un peu éloigné, jusqu'à ce que la figure soit finie. Il croit que, de cette manière, on n'altérera pas si aisément les contours, & qu'on respectera davantage la pureté du trait qu'en commençant par les objets principaux.

Ce celebre peintre raconte qu'il a préparé en une heure, sans s'asseoir, & en se promenant dans son jardin, une petite gravure en maniere noire représentant un satyre; & qu'après en avoir fait tirer une épreuve, il l'a terminée en une autre heure. Si ce genre a le désavantage de fournir un petit nombre de bonnes épreuves, il a celui de la promptitude & de la facilité.

GRAVURE EN COULEURS, *à l'imitation de la peinture*. Il ne faut pas exalter ce genre de *gravure* au de-là de ce qu'il mérite. Employé à traduire les tableaux des grands maîtres, il n'offra ni l'éclat, ni la force, ni la variété de leur coloris; il péche encore plus, en ce qu'il manque entiérement l'esprit de la touche; mais il peut être utile à quelques arts & sur-tout à l'anatomie. Ce n'est pas une invention méprisable que celle qui donne la facilité de faire des figures anatomiques sur lesquelles les couleurs des objets naturels soient au moins à-peu-près imitées. La botanique pourroit aussi recevoir quelques services de cette sorte de gravure. On auroit des représentations de plantes un peu décolorées, il est vrai, mais cependant bien plus instructives que celles qui peuvent être offertes par la *gravure* d'une seule couleur. On avouera que, pour cet objet, une enluminure faite avec beaucoup d'art & d'intelligence peut s'élever au-dessus de cette *gravure*; mais elle sera plus chère, & les moyens du plus grand nombre des étudians sont bornés.

La *gravure en couleurs* a été inventée par Jacques-Christophe le Blon, natif de Francfort, & qui avoit étudié dans l'école de Carle Marate. On doit placer l'époque de cette invention entre 1720 & 1730. L'Angleterre en a vu naître les premiers essais. A peine commençoient-ils à y réussir, que le Blon passa en France. C'étoit en 1737. Un rouleau d'épreuves, échappées de l'attelier de Londres, composoit alors tout son bien: mais quelques amateurs étonnés de l'effet de trois couleurs imprimées sur le papier, effet que la nouveauté leur fit trouver merveilleux, voulurent suivre des opérations si singulières, & se réunirent pour mettre l'inventeur en état de donner des leçons de son art; les commencemens furent difficiles: quand le Blon travailloit à Londres, c'étoit au milieu des graveurs en manière noire, & cette manière, qui fait la base du nouvel art, étoit totalement abandonnée en France.

Les effets du nouveau genre de *gravure* sont les conséquences des principes que le Blon a établis dans son *Traité du coloris*. Persuadé que les grands coloristes, que le Titien, Rubens, Van Dyck avoient une manière invariable de colorier, il entreprit de fonder en principes l'harmonie du coloris, & de la réduire en pratique mécanique par des regles sures & faciles. Tel est l'objet d'un traité qu'il a publié à Londres en anglois & en françois. Ce traité a été imprimé, & fait partie d'un livre intitulé: *L'art d'imprimer les tableaux*, *Paris*, 1756. Il est revêtu du certificat des commissaires qui furent nommés par le roi pour être dépositaires

qu'elles auront entre elles. Le blanc liquide qui doit calquer du voile au cuivre grainé, est un blanc à détrempe, délayé dans l'eau-de-vie avec un peu de fiel de bœuf, pour qu'il morde mieux sur le trait à l'huile. Mais pour conserver ce trait, il est à propos de prendre une plume, & de le repasser à l'encre de la Chine; car l'encre ordinaire tient trop opiniâtrément dans les cavités de la grainure.

Gravure des planches. Les instrumens dont on se sert pour ratisser la grainure, sont les mêmes que ceux qu'on emploie pour la manière noire, & le procédé de la *gravure* est absolument le même. *Voyez* GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

De l'intention des trois planches. La première planche que l'on ébauche est celle qui doit tirer en bleu, la seconde en jaune, & la troisième en rouge. Il faut avoir grande attention de ne pas trop approcher du trait qui arrête les contours, & de réserver toujours de la place pour se redresser, quand on s'appercevra, par les épreuves, que les planches ne s'accordent pas parfaitement.

On dirigera la gravure de façon que le blanc du papier, comme il a été dit, rende les luisans du tableau; la planche bleue rendra les tournans & les fuyans; la planche jaune donnera les couleurs tendres & les reflets: enfin la planche rouge animera le tableau & fortifiera les bruns jusqu'au noir. Les trois planches concourent, presque par-tout, à faire les ombres, quelquefois deux planches suffisent pour cet objet, quelquefois une seule.

Quand il se trouve des ombres à rendre extrêmement fortes, on met en œuvre les hachures du burin. Il est aisé de juger que les effets viennent non-seulement de l'union des couleurs, mais encore du plus ou moins de profondeur dans les cavités du cuivre. Le burin sera donc d'un grand secours pour forcer les ombres; & qu'on ne croie pas que ses hachures croisées dans les ombres occasionnent de la dureté: nous avons des tableaux où, vues d'une certaine distance, elles rappellent tout le moelleux du pinceau. Les ombres extrêmement fortes obligent même de caver plus profondément que ne font les hachures ordinaires de la taille-douce: on se sert alors du ciseau, pour avoir plus de facilité à creuser.

Nous observerons qu'il est très-avantageux d'employer le burin dans certains cas. Les veines, les artères dans l'anatomie, les fibres dans la botanique, les moulures dans l'architecture, en un mot tous les traits décidés sont l'ouvrage du burin.

Pour établir l'ensemble. Dès qu'on a gravé à-peu-près la planche bleue, on en tire quelques épreuves, & l'on fait les corrections au pinceau. Pour cela, mettez un peu de blanc à détrempe sur les parties de l'épreuve qui paroissent trop colorées, & un peu de bleu à détrempe sur les parties qui paroissent trop claires. Puis, en consultant cette épreuve corrigée, vous passerez encore le grattoir sur les parties du cuivre trop fortes, & par conséquent trop grainées; & vous grainerez, avec le petit berceau, les parties trop claires & par conséquent trop grattées: mais avec un peu d'attention, on évite le cas d'être obligé de regrainer. Cette première planche bleue approchant de sa perfection, vous fournira des épreuves qui serviront à conduire la planche jaune. Voici comment.

Examinez les draperies ou autres parties qui doivent rester en bleu pur; couvrez ces parties, sur votre épreuve bleue, avec de la craie blanche, & ratissez la seconde planche de façon qu'elle ne rende, en jaune, que ce que la craie laisse voir en bleu.

Mais ce que rend la planche bleue, n'apporte pas tout ce que demande la planche jaune. C'est pourquoi vous ajouterez à détrempe, sur cette épreuve bleue, tout le jaune de l'original, jaune pur, jaune paille, ou autre plus ou moins foncé. Si la planche bleue ne fournit rien sur le papier, dans une partie où est placé, par exemple, le nœud jaune d'une manie, vous peindrez ce nœud à détrempe jaune sur votre épreuve bleue, afin qu'en travaillant la seconde planche d'après l'épreuve de la première, vous lui fassiez porter en jaune tout ce que cette épreuve montrera de jaune & de bleu.

On travaille, avec les mêmes précautions, la troisième en rouge d'après la seconde en jaune; & pour juger des effets de chaque planche, on en tire des épreuves en particulier qui sont des camayeux, mais tous imparfaits, parce qu'il leur manque des parties qui ne peuvent se retrouver, pour l'ensemble, qu'en unissant à l'impression les trois couleurs sur la même feuille de papier. On jugera, quand elles seront réunies, des teintes, demi-teintes, & de toutes les parties enfin trop claires ou trop chargées de couleur: on passera, comme on l'a déja dit, le berceau sur les unes, & le grattoir sur les autres.

C'est ainsi que furent conduits les ouvrages dans ce genre qu'on vit paroître, il y a vingt-cinq ou trente ans (l'auteur écrivoit en 1756) en Angleterre. On devroit s'en tenir à cette façon d'opérer. L'inventeur cependant en a enseigné une plus expéditive dont il s'est servi à Londres & à Paris: mais il ne s'en servoit que malgré lui, parce qu'elle est moins triomphante pour le système des trois couleurs primitives.

Manière plus prompte d'opérer. Quatre plan-

ches sont nécessaires pour opérer plus promptement. On charge d'abord la première de tout le noir du tableau : & pour rompre l'uniformité qui tiendroit trop de la manière noire, on ménage dans les autres planches de la grainure qui puisse glacer sur ce noir. On aura attention de tenir les demi-teintes de cette première planche un peu foibles, pour que son épreuve reçoive la couleur des autres planches sans les salir.

Le papier étant donc chargé de noir, la seconde planche qui imprimera en bleu, puisqu'on ne la forçoit que pour aider à faire les ombres, doit être beaucoup moins forte de grainure qu'elle ne l'étoit en travaillant sur les premiers principes. De même la planche jaune & la planche rouge, qui servoient aussi à forcer les ombres, ne seront presque plus chargées que des parties qui doivent imprimer en jaune & en rouge, & de quelques autres parties encore qui glaceront pour fondre les couleurs, ou qui, réunies, en produiront d'autres, ainsi que le bleu & le jaune produiront ensemble le verd ; le rouge & le bleu produiront le pourpre, &c.

Le cuivre destiné pour la planche noire sera grainé sur toute la superficie ; mais en traçant sur les autres, on pourra réserver de grandes places qui resteront polies. Ainsi, en s'évitant la peine de les grainer, on s'évitera encore celle qu'on est obligé de prendre pour ratisser & polir les places qui ne doivent rien fournir à l'impression.

Quand on est une fois parvenu à se faire un modèle, on est bien avancé. Que j'aie, par exemple, un portrait à graver : il s'y trouve, je suppose, cent teintes différentes : l'estampe en couleur d'un saint Pierre que j'aurai conservée, avec les cuivres qui l'ont imprimée, va décider une partie de mes teintes, & voici comment.

Je veux colorer l'écharpe du portrait ; cette écharpe me paroît, par la confrontation, de la même teinte que la ceinture de mon saint Pierre anciennement imprimée (*). J'examine les cuivres du saint Pierre, je reconnois qu'il y a tant de jaune, tant de rouge dans leur grainure ; alors, pour rendre l'écharpe du portrait, je réserve en jaune & en rouge autant de grainure que mes anciens cuivres en ont eu pour la ceinture du saint Pierre.

Des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche. Il se rencontre dans quelques tableaux des transparens à rendre qui demandent une planche extraordinaire, des vitres dans l'architecture, des voiles dans les draperies, des nuees dans les ciels, &c. Le papier qui fait le clair de nos teintes a été couvert de différentes couleurs, & par conséquent ne peut plus fournir aux transparens qui doivent être blancs ou blanchâtres, & paroître par-dessus toutes les couleurs. On sera donc obligé, pour faire sentir la transparence, d'avoir recours à une cinquième planche : à moins qu'on n'élude ce nouveau travail, & qu'on n'y supplée par l'un des quatre cuivres qui ont déjà travaillé, en employant l'expédient dont je vais parler.

Supposons que je cherche à rendre les vitres d'un palais ; la planche rouge n'a rien fourni pour ce palais, & conservé, par conséquent, une place fort large sans grainure ; j'en vais profiter pour y graver au burin quelques traits, qui, imprimés en blanc sur le bleuâtre des vitres, rendront la transparence de l'original, & m'épargneront un cinquième cuivre. Les épreuves de cette impression en blanc que l'on tire pour essai, & pour se corriger en cas de besoin, se font sur papier bleu.

On conclura de cette explication que, par une économie fort contraire, il est vrai, à la simplicité de notre art, on peut profiter des places restées sans travail dans chaque planche, pour donner de certaines touches qui augmenteront la force ; procédé d'autant plus facile, que la même planche imprimera, sous un même tour de presse, plusieurs couleurs à-la-fois : il ne s'agira que de mettre différentes teintes dans des parties assez éloignées les unes des autres, pour qu'on puisse les etendre & les essuyer sur la planche sans les confondre. Mais l'imprimeur intelligent, & surveillé par un artiste, aura grande attention de consulter le ton dominant pour conserver l'harmonie, & il sera même à propos que l'auteur de l'ouvrage cherche sur la palette l'accord desiré, & qu'après avoir trouvé la teinte convenable, il la fournisse toute faite à l'imprimeur.

De l'impression. Le papier, avant d'être mis sous la presse, sera trempé au moins vingt-quatre heures : on ne risque rien de le faire tremper plus long-temps.

On tirera, si l'on veut, les quatre, ou les cinq planches de suite, sans laisser sécher les couleurs ; il semble même qu'elles n'en seront que mieux mariées. Cependant si quelque obstacle s'oppose à ces impressions précipitées, on pourra laisser sécher chaque couleur, & faire retremper le papier autant de fois qu'il recevra de planches différentes.

On ne sauroit arriver à la perfection du tableau sans imprimer beaucoup d'essais ; ces essais usent les

(*) On doit sentir combien ce tâtonnement des teintes, & ce petit soin d'imiter sur une estampe le procedé qu'on a suivi sur une autre, est contraire à la savante imitation du coloris d'un tableau. Pour copier Rubens, il faut etre animé du feu de cet artiste.

ses planches, & quand on est dans le fort de l'impression, on est bientôt obligé de les retoucher. Il ne faut pas se flatter que les cuivres tirent plus de six ou huit cents épreuves sans altération sensible.

Les estampes colorées exigent des attentions que d'autres estampes n'exigent pas. Par exemple, l'imprimeur aura soin d'appuyer ses doigts encrés sur les revers de son papier, aux quatre coins du cuivre, afin que ce papier puisse recevoir successivement, angle sur angle, toutes les planches dans ses repaires.

Sans nous arrêter à toutes les observations que nous pourrions faire sur ce qui regarde l'impression, il suffira de dire que les premiers essais en apprendront bien plus que ne pourroient faire de longues instructions.

Des couleurs. Toutes les couleurs doivent être transparentes, pour glacer l'une sur l'autre : elles demandent, par conséquent, un choix particulier. Elles peuvent être broyées à l'huile de noix : cependant la meilleure & la plus siccative, est l'huile de pavots. Quelle qu'elle soit, on y ajoutera toujours une dixième partie d'huile de litharge. C'est à l'imprimeur à rendre ses couleurs plus ou moins coulantes, selon que son expérience le guide : mais qu'il ait l'attention de les faire broyer de la plus grande finesse : sans cela, elles entreroient avec force dans la grainure & n'en sortiroient qu'avec peine ; elles haperoient le papier, & le feroient déchirer.

Le blanc. Les transparens dont il a été parlé, seront imprimés avec du blanc de plomb le mieux broyé.

Du noir. Le noir ordinaire des imprimeurs en taille-douce est celui qu'on emploie pour la première planche, quand on travaille à quatre cuivres. On y ajoutera un peu d'indigo, pour le disposer à s'unir au bleu.

Du bleu. L'indigo fait aussi notre bleu d'essai. Mettez-le en poudre, &, pour le purifier, jettez-le dans un matras : versez dessus assez d'esprit-de-vin pour que le matras soit divisé en trois parties ; la première d'indigo, la seconde d'esprit-de-vin, la troisième vuide. Faites bouillir au bain de sable, & versez ensuite par inclinaison l'esprit-de-vin chargé de l'impureté. Remettez de nouvel esprit-de-vin, & recommencez la même opération, jusqu'à ce que cet esprit sorte du matras sans être taché. Laissez alors votre matras sur le feu jusqu'à siccité. Si, au lieu de faire évaporer, vous distillez l'esprit-de-vin, il sera bon encore à pareille purification.

L'indigo ne sert que pour les essais. On emploie à l'impression le plus beau bleu de Prusse : mais il faut se garder de s'en servir pour essayer les planches ; il les tache si fort, qu'on a de la peine à reconnoître ensuite les défauts qu'on cherche à corriger.

Du jaune. Le stil-de-grain le plus foncé est le jaune qu'on broye pour nos impressions. On n'en trouve pas toujours chez les marchands qui soit suffisamment coloré : alors on le fait ainsi.

Prenez de la graine d'Avignon ; faites la bouillir dans de l'eau commune : jettez-y, pendant qu'elle bout, de l'alun en poudre ; passez la teinture à travers un linge fin, & délayez-y de l'os de sèche en poudre avec de la craie blanche, en parties égales. La dose n'est pas prescrite : on tâtera l'opération pour qu'elle fournisse un stil-de-grain qui donne à l'huile une couleur bien foncée.

Du rouge. On demande pour le rouge une laque qui s'éloigne du pourpre & qui approche du nacarat : elle sera mêlée avec deux parties du carmin le mieux choisi. On peut aussi faire une laque qui contienne, en elle-même, tout le carmin nécessaire : on y mêlera, selon l'occasion un peu de cinnabre minéral & non artificiel. Il est à propos d'avertir que, pour faire les essais, le cinnabre seul, même l'artificiel, suffit.

Vernis. On peut vernir les estampes en couleur, comme on vernit les tableaux ; mais toutes les sortes de vernis ne sont pas propres à remplir cet objet. Pour ne rien omettre de ce que nous a laissé le Blon, nous donnerons ici la recette d'un vernis particulier qu'il passoit sur ses épreuves.

Quatre parties d'huile de Copahu, avec une partie de gomme copale composent ce vernis. Pilez & tamisez la gomme ; jettez-la dans l'huile de Copahu, & remuez chaque fois que vous en mettrez. Je dis chaque fois ; car la poudre de copale doit être mise par projection, de jour en jour, en quinze doses au moins.

Vous exposerez le vaisseau qui contient le mélange en plein soleil, ou à une chaleur semblable ; & quand les grains de copale ne se distingueront plus dans l'huile, & que la copale elle même fera corps avec l'huile en consistance de miel, vous éclaircirez ce vernis à volonté avec de la térébentine un peu chaude : celle de Chio est la meilleure.

Il faut avant de vernir l'estampe, y passer une légère colle de poisson, que vous préparerez ainsi. Faites dissoudre à discrétion de l'alun dans l'eau de rivière : que la colle trempe, pendant un jour entier, dans cette eau alunée. Ensuite faites-la bouillir & passer dans un linge. Votre

colle doit avoir une consistance d'huile : vous y mêlerez, pour qu'elle seche plus vîte, un peu d'esprit-de-vin.

Quand le Blon vouloit donner à ses estampes le coup-d'œil du vélin, il laissoit son papier avant de le vernir. Il y passoit deux couches, & c'est là ce qu'il appelloit *miniaturer*. Quand il vouloit que l'estampe imitât un tableau de chevalet, il la colloit sur une toile à gros grain, & n'y passoit qu'une légère couche de vernis. (*Mémoire de M. de Montdorge, imprimé à la suite du* Traité du coloris de le Blon, *sous le titre d'*art d'imprimer les tableaux, *& inséré ensuite dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Explication des planches relatives à la gravure.

PLANCHE PREMIÈRE.

La vignette représente un attelier où on a rassemblé les principales opérations de la gravure à l'eau-forte & au burin.

Fig. 1. Un graveur qui vernit une planche au vernis mou. *a* est la planche placée sur un réchaud. *Voyez* les instrumens & la manière d'opérer, *pl. II, fig.* 1, 3, 4.

1. *bis*. Représente un homme qui noircit le vernis. On suppose ici que la planche est trop grande pour la pouvoir soutenir d'une main, tandis que de l'autre on tient le flambeau : voici comme on s'y prend en pareil cas. On passe dans un piton attaché au plancher, quatre cordes d'égale longueur, *b, c, d, e;* chacune de ces cordes a une boucle à son extrémité ; on suspend le cuivre que l'on veut noircir par ses quatre angles que l'on fait entrer dans chacune des boucles *b, c, d, e;* ensorte que *a* soit le côté verni de la planche. L'on conduit le flambeau parallèlement au côté *b e* dans toute la largeur *b c*, & ensuite parallèlement au côté *e d* dans toute la longueur *b e, c d*, & dans d'autres sens, jusqu'à ce que la superficie soit également noire par-tout ; il faut prendre garde que la mèche du flambeau ne touche au vernis, mais seulement la flamme. Si on appréhendoit que les angles du cuivre ne fortifient des boucles, on mettroit un étau à main à chaque coin de la planche, & les boucles se prendroient dans les queues de ces étaux. Lorsque le cuivre est petit, on le tient d'une main par un étau qui sert de poignée, & on a la facilité de le retourner comme on le voit ici, c'est-à-dire que le côté verni soit en *a*.

2. Cette opération est de faire mordre avec l'eau-forte à couler. A, le graveur qui verse l'eau sur une planche posée sur un chevalet ; on a représenté ces instrumens plus en grand & la manière d'opérer dans la pl. V, *fig.* 1, 2, 3, 4.

3. Est un graveur occupé à graver à la pointe sur le vernis : cette figure suffira pour donner une idée de la position de la main dont il est parlé à l'*article* GRAVURE. *g* le tableau que ce graveur copie, *i* la planche vernie sur laquelle il grave; *l* son chassis. *Voyez* ce chassis, *pl. V, fig.* 6.

4. Maniere de faire mordre avec l'eau-forte à couler, en balottant une boite qui contient la planche & l'eau-forte : on verra cette boite plus en grand dans la *pl. VI, fig.* 4. La même planche représente aussi une machine, qui par le mouvement qu'elle communique à la boite, produit ce balottement, & dispense l'artiste de le faire. *Voyez l'article* GRAVURE.

5. Graveur qui fait mordre avec de l'eau-forte de depart : on le suppose ici dans l'instant où il vuide l'eau-forte de dessus sa planche ; *n* la table sur laquelle il pose la planche lorsqu'elle mord ; *o* le petit poëlon qui contient la mixtion dont il va couvrir les endroits que l'eau-forte a assez pénétrés. *Voyez* la *fig. pl. V.* des détails sur cette opération.

6. Le graveur au burin ; *m* la table ; H le coussinet placé sous la planche ; *l* le tableau ; *k* son chassis. *Voyez* la maniere de tenir le burin, *pl. III, fig* 6, 7.

7. Un graveur occupé à repousser. *Voyez* pl. suivante, *fig.* 12, 13, 18, ce que c'est que repousser, & les outils dont on se sert.

On voit à terre, sur le devant de la vignette en D, une pierre à l'huile dans la position où on la tient lorsqu'on veut la dresser ou l'unir.

Bas de la Planche.

Fig. 1. A burin quarré; *a a* le ventre du burin, *c* sa face, *d* son manche coupe en *q*. *Voyez* la *fig.* 3, F.

2. B burin losange ; *e* sa face, *f* la queue qui entre dans le manche : on se sert de burins de différentes grosseurs & de différentes formes, suivant le besoin ; on voit en *g* le calibre du burin quarré, plus gros que *h*, & celui-ci plus fort que *i* ; au-dessus sont deux autres formes de burins losanges ; *k* est plus losange & plus gros que *l*.

Fig. C est le bout du burin vu par la face. *a b c m* la face. *a b*, *b c* les deux côtés du ventre ; *a m*, *c m* les deux côtés du dos ; *b n* l'arrête du ventre. *Voyez fig.* D la manière d'aiguiser le *ventre* & la *face* d'un burin.

3. *Emmancher le burin*. F le manche du burin ; *p* la virole ; *q* la partie du manche que l'on coupe suivant la ligne *r s*, lorsque le burin est emmanché ; de manière que la ligne *r s* du manche & le ventre du burin ne fassent qu'une ligne droite, comme on le voit en *a a q*, *fig.* 1.

Fig. D *aiguiser le burin.* *a b* pierre à l'huile montée dans un morceau de bois *c d*; *h* la poignée; *e e* le burin, dont un des côtés du ventre posé à plat sur la pierre; on appuie ferme sur le burin & on le fait aller & venir sur la pierre de *a* en *b* & de *b* en *a*, jusqu'à ce que le côté soit bien plat; c'est ce qu'un appelle *faire le ventre*. On en fait autant de l'autre côté du ventre, & il en résulte que l'arrête figurée par *b n*, *fig.* C, est très-aiguë & tranchante.

A la suite de cette opération on fait la face: on tient son burin dans la position *f g*, obliquement à la surface de la pierre, & l'arrête du ventre tournée en *i*; en appuyant on fera mouvoir le bout *f* de *b* en *a* & de *a* en *b*: la face sera faite lorsqu'il résultera des deux opérations ci-dessus, que les deux côtés du ventre *a b*, *b c n* (*fig* C), formeront avec la face *a b c m* un angle très-aigu & très-mordant.

Dégrossir le burin, c'est en ôter, soit sur la pierre, soit sur la meule, la partie *a c m o* (*fig.* C); on le fait, lorsque l'on veut dégager son burin par le bout, & il en résulte cet avantage, que plus la superficie *a b c m* est petite, moins l'artiste emploie de temps à faire la face de son burin.

On se sert quelquefois & en dernier lieu pour donner plus de perfection au ventre du burin, d'une pierre à rasoir: la pierre à l'huile doit être parfaitement unie; mais comme il arrive ordinairement que les burins usent la pierre & la creusent vers le milieu, on se servira pour les unir & les dresser, de grès pulvérisé qu'on jettera sur le carreau, & l'on frottera le côté usé de la pierre sur ce grès, jusqu'à ce que toute sa concavité soit emportée.

4. VV ébarboir; *w* son manche; *u* la virole; T le plan ou profil de l'ébarboir.

5. *x x* grattoir; *y* son manche; X profil de cet outil: on observera qu'on ne se sert point de la pointe de ces outils, mais des arrêtes tranchantes VV, *xx*, formées par la rencontre de leurs faces: on aiguise ces outils comme on fait le ventre d'un burin. *Voyez* la *fig.* D.

6. *z* brunissoir; l'autre bout Z est un grattoir, & la partie comprise entre deux est une poignée qui leur est commune: on voit en *a a* le profil de la partie Z de cet outil.

7. Brunissoir emmanché. A son fer; B son manche: on se sert de cet outil pour les tranches arrondies *e f*, *e g* extrêmement polies. On voit en C le profil de cet outil. *a a* sont les côtés dont on se sert. *Voyez* l'usage du brunissoir aux *articles* BRUNIR & GRAVURE.

Suite de la Planche premiere.

8. Echoppe vue par la face; F la même, vue de côté: ces *figures* sont relatives à la description de cet outil & à la maniere de s'en servir à l'*article* GRAVURE; les *figures* rns en dépendent: ces *figures* sont exagerées pour les faire mieux sentir.

9. H le coussin sur lequel on pose la planche pour graver au burin. *Voyez la figure* 6 de la vignette, pl. I.

10. Règle d'équerre. AB la règle; CD le T d'équerre sur AB: lorsque cette règle se meut sur elle-même suivant la ligne CD, toutes les lignes tirées des points *ffff* avec le côté AB de la règle sont paralleles entr'elles: les graveurs en lettres se servent de cette règle pour espacer leur lignes d'écriture.

11. Profil de la *figure* précedente. *a b* le dessus de la règle, *c d* retraite ou saillie du T sous la règle: cette saillie sert de point d'appui contre le bord de la planche qui seroit placé en *e*.

12. Marteau à repousser. *f* le bout qui sert à repousser; *g* la tête.

13. *i* le tas à repousser, il est d'acier trempé & très-poli; *l* son pied de bois.

14. *m n* règles paralleles. *oo*, *pp* les tenons qui permettent aux règles de s'ouvrir & de se fermer par le moyen des goupilles fixées en *o*, *o* & *p*, *p*: on se sert de ses règles pour gravor à l'eau-forte, pour l'architecture & autres objets qui demanderoient à être tracés également.

15. Equerre.

16. Le tampon fait de feutre roulé.

17. Compas à quart de cercle.

18. *Repousser.* *q*, *r* les branches du compas à repousser, recourbées en *s t*; *s* pointe émoussée ou arrondie; *t* pointe coupante: on suppose ici que *x u* soit le côté gravé d'une planche, & le point *z* l'endroit où l'on auroit effacé quelque chose, où il y auroit un creux, il s'agit de faire revenir cet endroit uni, c'est ce qu'on appelle *repousser*. Pour y parvenir on appliquera la pointe émoussée *s* au point *z*; on fera arriver l'autre pointe *r* que l'on appuiera contre le dos de la planche, de maniere qu'elle y marque un point apparent qui se trouvera correspondre à l'endroit marqué *z*: cette opération faite, on placera la planche sur le tas, *fig.* 13, en observant de mettre le côté gravé de la planche sur la face *i* du tas, & avec le bout *f* du marteau on frappera sur l'endroit correspondant au point *z* qu'on a marqué avec la pointe du compas sur le dos de la planche: cette opération est faite lorsqu'on s'apperçoit que l'endroit qui étoit creux

est au même niveau du reste de la superficie du cuivre.

Il est essentiel qu'un cuivre soit parfaitement uni dans toute son étendue, parce que les objets qui se trouveroient gravés dans les endroits creux, ne s'imprimeroient pas aussi-bien que le reste, ou bien le noir de l'impression venant à s'arrêter dans ces endroits, formeroit des taches sur l'épreuve. *Voyez l'article* EPREUVE.

19. Burette à l'huile; elle sert à verser l'huile sur la pierre à aiguiser les burins.

20. Brunissoir à deux mains. *c d* le brunissoir courbé en *s*, *s* pour s'emmancher dans les poignées A, B; la partie du tranchant *e* est arrondie sur son épaisseur & convexe sur sa longueur: on se sert de cet outil pour brunir le cuivre avant de graver. *Voyez* à l'article *Gravure*, ce qui concerne le planage des cuivres pour les graveurs, les brunissoirs, *&c.*

PLANCHE II.

Fig. 1. *Vernir au vernis mou.* Si l'on veut vernir une planche *i k l m*, dont B représente le côté bruni, on la serrera avec un étau à main A, par le moyen de la vis *d*; cet étau servira de poignée pour tenir le cuivre. On dégraissera le cuivre avec du blanc d'Espagne & un linge blanc, on l'essuiera ensuite avec un autre linge blanc & doux afin qu'il n'y reste aucune ordure quelconque; on placera la planche sur un feu de braise doux (comme on voit pl. I. *fig.* de la vignette), on appliquera le vernis en frottant la boule (*fig.* 1 *bis*) sur la superficie de la planche comme on voit en *a*, *a*, *a*, *&c.* & on étendra ce vernis avec la tapette, semblable à la *fig.* 3, en frappant légérement sur toute la superficie de la planche jusqu'à ce que le vernis soit étendu également par-tout: alors on retirera la planche de dessus le feu, & sans lui donner le temps de se refroidir, on noircira le vernis comme nous avons dit, *fig.* 1 de la vignette; quand cette opération est faite, on laisse refroidir la planche avant que de l'employer.

1. *bis.* La boule de vernis enveloppée dans du taffetas.

2. *Vernir au vernis dur.* La planche *k n m o* ayant été dégraissée comme nous avons dit pour l'autre maniere de vernir, on procédera comme il suit. On prendra l'espèce de vernis dont il s'agit, que l'on conserve dans un pot; on en appliquera avec le bout d'un bâton, aux differens endroits *b*, *b*, *b*, *b*, *&c.* de la planche. On posera sa planche sur le feu comme nous avons indiqué ci-dessus, & avec une tapette qui ne servira qu'à ce vernis seulement, on étendra le vernis sur toute la superficie de la planche. On noircit ce vernis comme l'autre, & la derniere opération est de le faire cuire ou durcir: c'est ce que représente la *fig.* 5.

3. La tapette de coton enveloppée de taffetas.

4. Le flambeau qui sert à noircir le vernis.

5. Cette *figure* représente comment on place la planche sur le feu pour faire durcir le vernis. B le côté sur lequel on étendra le vernis; *c*, *c*, les pieds des chenets sur lesquels on a placé la planche; *fff* le brasier, qu'on a soin d'arranger de maniere qu'il soit plus considérable sur les bords que vers le milieu. On trouvera à l'*article* GRAVURE, comment on compose ces deux sortes de vernis, les précautions à prendre en les employant, leurs propriétés, *&c.*

6. Pointe à graver sur le vernis. *h* la pointe; *i* son manche.

7. Autre pointe plus grosse: il en faut de toute grosseur & qui soient aiguisées, plus ou moins coupantes.

8. Echoppe avec son manche. *k* le biseau ou la face de l'échope. *Voyez* la *fig.* 8 de la planche précédente.

9. Autre espèce de pointe, formée de trois & quelquefois quatre bouts d'aiguilles emmanchées ensemble en *l*, qui pourroit servir à graver du paysage à l'eau-forte.

Il est bon d'observer que si quelques artistes se sont quelquefois servi avec une sorte de succès de cette pointe, on doit néanmoins en regarder l'usage comme vicieux, & que l'on ne doit confier cette pointe qu'à une main qu'un goût libre & capricieux dirige, dont les productions passeront plutôt pour un badinage pittoresque que pour de la gravure proprement dite. Il est aisé de sentir que l'inconvénient qui en résulte, vient de ce que l'on fait trois traits à-la-fois au lieu d'un, & que par conséquent les formes des objets paroissent doubles ou triples, suivant les cas, indécises & maniérées; enfin il seroit impossible en se livrant à ce caprice, d'imiter le feuillé du saule, du chêne, *&c.* on ne s'en servira donc point du tout, sur-tout dans les ouvrages sérieux: on voit en *m* un essai de feuillé fait avec ces pointes.

10. Gros pinceau de poil de chevre, avec lequel on essuie les endroits gravés sur le vernis, afin que les parties qu'on en a enlevées ne rentrent pas dans les hachures que la pointe vient de former.

11. Bouteille contenant le vernis appellé *vernis de peintre* ou *vernis de Venise*, pour couvrir les petits accidens qui seroient arrivés au vernis de la planche en gravant.

12. *n* coquille à délayer le vernis & le noir de fumée. *o* le pinceau avec lequel on applique le vernis.

13. Il arrive quelquefois que le dessin que l'on a calqué ou contre-tiré sur la planche vernie s'efface en certains endroits; on se servira de blanc de céruse ou de vermillon détrempé avec de l'eau de gomme, & on retracera avec le pinceau *p* les endroits effacés.

PLANCHE III.

Les graveurs sont quelquefois dans la nécessité de réduire les dessins ou les tableaux qu'ils gravent : on trouvera dans nos planches de dessin les instrumens dont on se sert pour ces sortes de réductions, pl. II, *fig.* 16, & pl. III.

Fig. 1. Préparation pour calquer. A est le dessin qu'il s'agit de transmettre sur la planche vernie : on frottera de poudre de sanguine ou de mine de plomb le dos *b* du dessin dans toute son étendue.

2. *Calquer.* Après la préparation ci-dessus on appliquera le dos du dessin sur le côté verni de la planche *c d*, *e f*; on attachera ce dessin en plusieurs endroits *g g g* avec de la cire sur la planche. On passera ensuite avec une pointe *h* sur tous les traits du dessin A, sur toutes les touches, & on déterminera la forme des ombres, des demi-teintes, *&c.* Cette opération faite, on levera le dessin de dessus la planche, & on aura sur le vernis un second dessin semblable à A qu'on vient de calquer : c'est ce que nous représente la *fig.* 3. *Voyez* à l'*article* Gravure une autre manière de transmettre son dessin sur le cuivre, que l'on appelle *contrépreuver*.

3. *Graver à l'eau-forte.* Cette *figure* représente la même tête gravée à la pointe sur le vernis : on sent de quelle conséquence il est d'avoir sur le cuivre un calque correct & précieux, puisque c'est par-là qu'on parvient à laisser aux masses de lumière la même étendue qu'elles ont dans l'original, & à renfermer les ombres & les demi-teintes dans leurs justes limites : enfin à admettre dans la gravure les méplats & les finesses de contours qui font le caractère de ce qu'on se propose d'imiter : on verra, pl. IV, *fig.* 14, un exemple de gravure à l'eau-forte, qui donnera une idée de la préparation des chairs, du méchanisme des tailles, *&c.*

Nous ne donnons cet exemple que comme une simple ébauche, afin qu'on puisse juger des choses qui doivent être réservées à faire au burin, & en même temps pour suivre l'ordre des opérations. On trouvera cette même tête finie au burin dans la pl. XXIII du dessin, *fig.* 1.

La *figure* 3 ayant été préparée à la pointe, ainsi qu'on la voit, sera passée à l'eau-forte, c'est-à-dire que l'on la fera mordre, ce qui se fait avec de l'eau-forte à couler, ou avec l'eau-forte de départ; c'est ce qu'on verra dans la pl. V.

4. Manière de tenir le burin. G main vue en-dessous pour laisser voir la position des doigts & la situation du burin dans la main. *n* le burin du côté du ventre; *m* le manche coupé en cet endroit.

5. *g* la même main vue dans l'action de graver; *i* le burin vu par le dos; *p* la planche; *o* la matière que le burin enlève, qui se roule en forme de copeau; *n* la table.

Il est à observer que dans quelque situation que soient les tailles que l'on veut former par rapport à la planche ou à l'artiste, le graveur doit tourner la planche sur son coussin de manière que les tailles qu'il se propose de faire ainsi que son burin, soient dans une situation à-peu-près parallèle au bord de la table contre lequel il s'appuie. La main doit pousser le burin de droite à gauche, & on doit toujours laisser les tailles les premières faites du côté du pouce, comme on les voit en *m*. Gravure au burin.

6. *Notions pratiques.* Tailles sur lesquelles on a passé des secondes & des troisièmes. *a a* les premières tailles; *b b* les secondes; *c c* les troisièmes. *Voyez* la *fig.* 2.

7. Le même exemple quant à la dénomination des tailles; mais il est différent en ce qu'il offre ce qu'on appelle *un grain de gravure losange.* Le premier exemple est une gravure quarrée : on voit dans ces deux exemples, que les premières tailles sont fortes & près l'une de l'autre, les secondes tailles un peu plus fines & plus écartées que les premières, & les troisièmes plus fines & plus écartées que les deux autres : il en seroit de même des quatrièmes, s'il y en avoit.

On dit en général *gravure serrée*, *gravure large*, quand en considérant les tailles qui formeront la base du travail d'un sujet, elles seront près l'une de l'autre, ou écartées relativement à la grandeur de ce sujet. La gravure serrée relativement est plus propre à peindre, & donne de la douceur à une estampe, & la gravure large alourdit les objets, les rend moins souples en général, & fatigue l'œil du spectateur.

La gravure losange (*fig.* 7) est celle dont la seconde taille *b b* est mise obliquement sur la première A A, ce qui produit les losanges qu'on voit en C.

La gravure quarrée est celle dont la seconde taille est mise perpendiculairement sur la première *a a*, ce qui forme les carreaux qu'on voit en C, *fig.* 6; de-là on dit en général, qu'un objet est gravé losange ou quarré, lorsque les tailles dominantes qui établissent les formes, les ombres, ou les demi-teintes se

croisent obliquement ou à angles droits l'une sur l'autre.

8. Inconvénient qui résulte de mettre deux tailles trop losanges l'une sur l'autre : il consiste en ce que ces losanges se trouvant très-alongés dans un sens *bb*, & très-étroits dans un autre *aa*, produisent une continuité de petits blancs qui s'enfilent de *a* en *a*, & qui interrompent, sur-tout dans les masses d'ombre, la tranquillité & le sourd que ces masses exigent.

9. Lorsque l'on veut passer une troisième taille sur deux autres déja établies, il faut éviter qu'elle coupe les carreaux ou les losanges par la diagonale, c'est-à-dire de *c* en *c* ou de *b* en *b* ; on doit la mettre de manière qu'elle soit plus losange sur la première que sur la seconde, comme *aa* ; c'est ce qui produira un grain à-peu-près semblable à la *fig.* 7. *ee* seroit la direction suivant laquelle on pourroit passer une quatrième taille qui seroit oblique sur les trois autres. Ce même principe aura lieu quand on mettra des tailles courbes sur des courbes, des mixtes sur des mixtes, si les circonstances le permettent.

10. Des tailles *ee*, & des entre-tailles *ff* ; entre-taille se dit toujours de la plus fine des deux.

On met des entre-tailles dans les travaux qui doivent exprimer les métaux, les eaux, les étoffes de soie, & généralement sur tous les corps dont les surfaces sont polies ou luisantes.

11. Différens exemples de points qu'on emploie dans l'empâtement des chairs. *a* tailles en points, *b* tailles & secondes tailles en points avec des points ronds dans les losanges ; *c* points ronds pour adoucir les demi-teintes vers la lumière ; *d* tailles en points avec des points couchés, entremêlés de points ronds ; *e* tailles avec des points ronds & longs en entre-tailles.

Ces différentes manières de varier le travail pour exprimer la chair, placées convenablement, produisent un effet moëlleux, étant opposées avec d'autres travaux plus solides.

On en fera l'application dans la planche suivante, *fig.* 6.

12. *Ebarber.* Soit AB le côté d'une planche sur laquelle on a gravé au burin les tailles *c*, *d*, *e*, *f*, que l'on voit en profil ; *i*, *i*, *i*, sont les ouvertures des tailles ; *g*, *h*, sont les parties de cuivre que le burin en ouvrant la taille a rejettées d'un côté & de l'autre, indépendamment de l'espèce de copeau qu'il en a enlevé. *Voyez pl.* III, *fig.* 7. C'est avec l'ébarboir que l'on enlève cette espèce de barbe ou superflu *g*, *h* qui nuiroit à la propreté de la taille & à la beauté des épreuves que l'on feroit de la planche. Il faut pour ébarber que l'outil destiné à cet usage agisse par une de ses carnes dans une direction oblique sur les tailles que l'on ébarbe : par exemple, si l'on avoit à ébarber les tailles formant la *fig.* 9, on présentera un des angles de l'ébarboir en *r*, & on fera mouvoir cet outil de *r* en *s* dans une direction *rr* qui est oblique sur les tailles qui forment le losange & sur la troisième *aa*. On réitérera en relevant son outil en *s*, en le reposant en *r*, & enfin en le ramenant de *r* en *s* jusqu'à ce que la barbe des tailles soit enlevée.

On voit en *c*, *fig.* 13, une taille formée avec un burin losange ; elle a la même ouverture que *d* & *f* faites avec un burin quarré ; mais elle est beaucoup plus profonde qu'elles : il résulte de-là que le noir de l'impression sera plus épais dans les tailles de burin losange, & qu'il paroitra plus vif & plus brillant à l'œil que le noir des tailles de burin quarré, les ouvertures *i*, *i*, *i*, étant égales. C'est à l'artiste intelligent à employer le burin losange ou quarré, suivant la nature des objets qu'il représente ou leur opposition ; ce n'est pas qu'on ne puisse bien faire en gravant tout avec un burin losange ou quarré, mais on doit regarder ce que nous venons de dire comme une ressource de l'art qui peut faire de l'effet & devenir sensible jusqu'à un certain point.

On met ordinairement les entre-tailles avec le burin losange ; c'est ce que l'on voit en *e*.

13. *Pointe sèche.* Graver à la pointe sèche, c'est former avec une pointe aiguisée, un peu coupante, des traits ou des hachures sans le secours de l'eau-forte ni du burin. On fait à la pointe sèche des petits points ronds, longs, *&c.* *l*, *m* sont des ouvertures de deux traits faits à la pointe sèche sur la superficie de la planche AB. Comme la pointe ne fait qu'ouvrir le cuivre sans en rien enlever, le volume de cuivre qui étoit compris dans l'espace *nlo*, est contraint par la pression de la pointe de refluer vers les bords *n*, *o*, mais en plus grande quantité en *n*, qui est le côté opposé à la main, & qui reçoit presque toute l'action de la pointe, dont la situation *p*R est oblique.

On ébarbe cette sorte de gravure comme celle au burin, avec cette différence que pour celle-ci on fera agir l'ébarboir de *o* en *n*, & jamais de n en *o*, car il en résulteroit que la partie n pourroit en se développant refermer l'ouverture *n o* dans certains endroits de la taille, ce qui feroit un mauvais effet. Le grattoir sert aussi à ébarber. *Voyez* les *fig* 6, 7, planche I.

En général on emploie la pointe sèche dans le fini, pour faire les travaux les plus tendres

& les plus légers, dans les ciels, les lointains, & le ton de cette gravure opposée avec celle de l'eau-forte & du burin, est toujours heureux & agreable.

On voit en *r s* une taille qui auroit été faite à l'eau-forte. Son ouverture est bien plus large que profonde, c'est ce qui fait qu'elle a un œil plus gris à l'impression, relativement à celles qui auroient été faites au burin, ce qui doit s'entendre lorsque l'eau-forte n'a pas trop mordu. Dans le cas où l'eau-forte auroit trop mordu, la taille portera un ton plus aigre ou plus noir, par la raison qu'acquérant autant de profondeur que d'ouverture, le noir aura autant d'épaisseur sur ses bords *r*, *s* que dans son milieu *u*; c'est ce qui donne à une eau-forte trop mordue ce ton dur à l'œil, si désagréable sur-tout dans les demi-teintes & tout ce qui environne les masses de lumière.

Un autre inconvénient d'une gravure trop mordue, c'est que les tailles venant à s'élargir en même temps qu'elles pénètrent dans le cuivre, elles resserrent les espaces blancs qui les séparent, & se confendent l'une avec l'autre dans certains endroits, ce qui forme des crevasses & des âcretés qui sont insurmontables quand on vient à finir.

Rentrer une taille, est ordinairement l'action du burin sur un ouvrage déjà ébauché, c'est donner plus de largeur ou plus de profondeur à une taille faite au burin ou à l'eau-forte, en se servant du burin losange ou quarré. En repassant le burin dans la taille *r s* elle acquerra la profondeur *r t s*, & elle sera plus profonde & plus ouverte si on plonge davantage la pointe du burin.

PLANCHE IV.

Fig. 1. Cette *figure* représente la manière dont on doit tracer un sujet qu'on voudra faire entièrement au burin, comme seroit un portrait: on s'y prendra comme nous l'avons dit dans la Planche précédente, *fig.* 1. & 2. pour calquer le dessin sur la planche vernie. Cela posé on tracera ferme avec une pointe un peu coupante les contours de son objet calqué sur le vernis; on formera avec la plus grande exactitude les épaisseurs des ombres, des demi-teintes, & des reflets par quelques points suivis ou quelques bouts de hachures tels qu'on les voit ici en *a a a*. Pour peu que l'on ait appuyé, on aura un trait suffisamment marqué pour n'être pas obligé de le faire mordre, alors on dévernira la planche. Ce tracé ne doit point être ébarbé crainte de l'effacer, & il doit servir à guider l'artiste pour ébaucher, comme on va voir dans la *figure* suivante.

2. La même *figure* ébauchée au burin. Cette préparation doit être faite par des tailles simples: ces tailles doivent s'arrêter en s'adoucissant sur les formes que l'on a tracées, & se serrer davantage sur les contours qu'elles doivent former en se couchant les unes sur les autres comme on le voit en *b b &c.* Les lumières doivent être reservées plus larges afin d'être toujours le maître de les resserrer autant qu'il sera nécessaire, soit en filant les tailles, soit en les prolongeant par des points, comme on le verra dans la *figure* suivante. Les cheveux doit être ébauchés par des tailles serrées & avec légereté.

3. Empâtement pour le genre de portrait. La même tête finie. On voit que la taille de l'ébauche se trouve toujours la dominante sous les travaux du fini. Les secondes & les troisièmes tailles ne servent qu'à peindre & à donner plus de mollesse à la peau. Les points doivent être un peu alongés pour ce genre; ils sont plus serrés vers les ombres, plus écartés & plus tendres à mesure qu'ils se perdent dans la lumière. On peut remarquer aussi que le plein d'un point répond sur le vuide qui se trouve entre deux autres placés au-dessus ou au-dessous: on dispose les points de cette manière afin d'éviter que les intervalles qui se trouvent entr'eux ne se correspondent les uns au-dessus des autres, ce qui occasionneroit des petites lignes blanches qui détruiroient la douceur & la tranquilité du travail.

Les touches ne doivent être portées à leur juste ton de vigueur qu'en dernier lieu, afin de proportionner le degré de couleur qui leur convient au ton de tout le travail. C'est cette analogie qui vivifie le sujet. La touche doit être brillante ou vigoureuse, par opposition à ce qui l'environne; mais elle doit toujours être fondue & accompagnée pour qu'elle ne soit point dure ou trop tranchante; le moyen d'éviter ce défaut, c'est de réunir le plus grand noir auquel la touche puisse être portée, dans le centre d'elle-même. Si aucontraire on donnoit autant de couleur sur les extrémités que dans le centre, la touche paroîtroit toujours aigre & dure, quand même elle n'auroit que la moitié du ton de couleur d'une autre, amenée & dégradée du centre vers les bords, comme nous venons de dire.

Ce principe est relatif, non-seulement à la figure qu'on a sous les yeux, mais à tout autre sujet: c'est un axiome en gravure comme en peinture, que les plus grands bruns ne peuvent être amenés que par gradations pour produire un effet vrai. On pourra se former un bon goût de graver dans ce genre d'après les portraits graves par C. Visscher,

Nanteuil, Masson, Edelink, Drevet, *&c.* *Voyez l'article* GRAVURE.

4. Le trait d'un bras disposé pour être gravé au burin. *a* l'épaisseur de l'ombre & du reflet, *b* la demi-teinte; *c* demi-teinte pour faire fuir le bras éclairé; *d* la partie la plus saillante du bras qui restera la plus lumineuse.

5. Le même bras fini. Il faut observer que les contours formés par des traits dans la *figure* précédente ne subsistent plus dans celle-ci, mais que ce sont les tailles qui en se serrant l'une sur l'autre en *e*, *f*, *g*, dessinent la forme du bras; on voit aussi que les tailles sont moins serrées vers la lumière en *h* que vers les contours.

6. *Empâtement*, dans le genre d'histoire, se dit de la préparation des chairs à l'eau-forte ou au burin. Cet empâtement consiste dans un mélange de tailles suivies ou quittées, recroisées par des secondes dans les ombres, comme *a a*, *&c.* des tailles suivies ou en points longs entremêlés de ronds dans les demi-teintes comme *b*, *b*, *b*; des points ronds *c*, *c* sur les lumières, plus écartés les uns des autres que dans les demi-teintes; des touches formées par plusieurs traits proches les uns des autres, & quelquefois accompagnées de points pour les rendre plus moelleuses; des contours formés par des points longs ou ronds pour qu'ils ne soient point secs, & enfin des masses d'ombres méplates établies par des tailles qui puissent servir dans le fini de secondes ou de troisiemes sur les demi-teintes ou dans les reflets.

Cet empâtement est subordonné au goût de l'artiste, qui doit pressentir ce que tous ces travaux deviendront dans le fini, & le moëleux qui en doit résulter lorsqu'ils seront fondus ensemble sous des travaux plus légers. On pourra se donner une idée de la maniere d'exprimer ou d'empâter les chairs d'après les *figures* gravées dans nos Planches de dessin. Mais on sentira mieux ce qu'exige le genre de l'histoire, & on se formera un bon goût d'après les chefs-d'œuvre des grands maîtres, tels que Visscher, Gerard Audran, Edelinck, Poilli, Cars, *&c.* cités à l'*article* GRAVEUR.

Cet exemple, que l'on a fait mordre convenablement, fera juger de la différence du ton d'une eau-forte d'avec celui du burin; la *fig. 3.* faite au burin servira de piece de comparaison.

La gravure en petit, c'est-à-dire celle dont les figures, les animaux, le paysage sont d'une très-petite proportion, exige que l'on fasse mordre davantage la planche, ayant toujours égard à la dégradation que doivent avoir les différens plans. *Voyez fig. 4. Pl. V.* Le principal mérite du petit est d'être très-avancé à l'eau-forte. Les contours des figures doivent être prononcés avec plus de fermeté, les touches seront établies & frappées presque au ton qui leur convient, elles en seront plus spirituelles, & le travail moins chargé de tailles que dans la gravure en grand. Le burin n'étant pas propre à dessiner les petits objets comme la pointe avec laquelle on peut badiner sur le cuivre comme avec un crayon sur le papier: on ne s'en servira que pour mettre l'accord général & plus de propreté aux endroits qui en seront susceptibles: la pointe séche sera aussi une partie des fonds les plus légers.

On peut consulter sur ce genre les estampes gravées par Leclerc, Cochin, Labelle, Callot, Gillot, *&c.*

Finir, se dit en général d'une planche ébauchée à laquelle on donne l'effet de l'objet qu'on se propose d'imiter. Ainsi le fini consiste donc, 1°. à donner plus de force & plus de surdité aux ombres ou aux reflets, soit en rentrant les tailles, soit en passant des troisiémes & des quatriémes tailles sur les premieres; 2°. à fondre davantage les ombres par des demi-teintes, soit en filant les tailles vers la lumiere, ou en les terminant par des points; 3°. à donner les touches les plus vigoureuses, soit en ajoutant de nouveaux travaux, soit en rentrant les mêmes: voilà ce qui constitue le fini. Le *beau fini* se dit de la propreté du travail assujetti aux principes du méchanisme.

Méchanisme ou *manœuvre*, se dit de l'intelligence qui regne dans le jeu des tailles, l'empâtement des chairs, *&c.* Ce méchanisme consiste; 1°. en ce que le sens des tailles exprime la forme des objets; 2°. que la perspective ou la dégradation des tailles soit bien observée relativement aux plans qu'elles occupent; 3°. que les premieres tailles servent à former & dominent plus que les autres, suivant le cas; 4°. que les travaux sur les objets de demi-teintes auprès des lumieres soient moins chargés de tailles que les ombres & les reflets; 5°. que les premieres, secondes, & troisiémes tailles concourent entr'elles à faire fuir ou avancer l'objet; 6°. enfin que les figures, le paysage, l'eau, le ciel, les draperies, les étoffes, les métaux, *&c.* aient chacun un travail qui leur soit convenable, de maniere que le travail brut d'un objet contribue, étant opposé à un autre, à le rendre ou plus doux, ou plus souple, ou plus lisse, *&c.*

En général la manœuvre la plus simple est la meilleure, c'est un défaut de mettre beaucoup de tailles par-tout; le moyen d'éviter ce défaut, c'est de graver serré en ébauchant, soit à l'eau-forte ou au burin. On trouvera à l'*article*

l'*article* GRAVURE les différens travaux propres à exprimer différens objets.

Retoucher une planche, a plusieurs acceptions. Quand il s'agit d'une planche déjà ébauchée à l'eau-forte, comme seroit la *fig.* 6. la *retoucher* est synonyme avec *finir*, c'est la terminer au burin : ainsi quand elle sera achevée, qu'elle aura l'effet qui lui convient elle aura été retouchée. *Retoucher* se dit aussi d'une planche que le travail de l'impression auroit usée en partie, & à laquelle on feroit les réparations nécessaires pour la remettre en état de tirer de nouvelles épreuves.

PLANCHE V.

Fig. 1. *Faire mordre à l'eau forte à couler.* A A B le chevalet pour faire mordre. B la planche de bois qui sert d'appui. C C planche supposée appuyée sur le chevalet, & portée par les chevilles *l*, *l*. D D les rebords du chevalet. E l'auge dans laquelle tombe l'eau-forte que l'on verse sur la planche C C. *e e* talut intérieur de l'auge qui ramene l'eau vers *f*, où l'on voit un goulot par lequel elle tombe dans la terrine *g*. *h* le pot pour verser l'eau-forte. *i i* chevilles qui soutiennent l'auge E.

Lorsqu'on aura versé plusieurs potées sur la planche B, on la retournera dans un sens contraire, comme la *fig.* 2. & la *fig.* 3. le montrent, & on reversera le nouveau. *Voyez* l'*article* GRAVURE.

4. Ayant à faire mordre la planche B, on fera attention aux différens plans *l*, *m*, *n*, *o* qui ne doivent pas mordre autant les uns que les autres. Les plans les plus éloignés comme *l*, seront couverts les premiers, *m* les seconds, *n* ensuite, & le premier plan *o* le dernier. Si le ciel est vague, ce sera aussi une des premières choses que l'on couvrira, ainsi que les demi-teintes qui se trouveront dans les autres plans lorsqu'elles seront assez mordues. En général le paysage doit être un peu plus mordu qu'un sujet tout de figures. *Voyez* une autre manière de faire mordre, *Pl. VI. fig.* 1.

5. *Manière de faire mordre à plat avec de l'eau-forte de départ. pp* la table. *i*, *h*, *l* les rebords de cire qui contiennent l'eau-forte sur la planche *u*. *x* la plume avec laquelle on remue l'eau-forte pour enlever la mousse qui se forme sur les tailles. On retire de temps-en-tems l'eau-forte pour couvrir les endroits qui ne sont pas assez mordus, & on se sert pour cet usage de mixtion ou de vernis de Venise. On trouvera à l'*article* GRAVURE tout ce qui peut concerner l'emploi de l'une ou l'autre eau-forte, les précautions à prendre en faisant mordre, la composition de la mixtion, *&c.*

6. Chassis. Les quatre tringles sont assemblées en *a a a a*. *b b*, ficelles tendues d'un angle à son opposé. *c c*, plusieurs feuilles de papier collées ensemble, & ensuite collées sur les quatre côtés du chassis. On voit l'usage du chassis, *fig.* 5. 6. & 7. de la vignette. On huile ou vernit le papier du chassis pour le rendre plus transparent.

7. Lampe & chassis pour graver le soir. *e* la lampe à trois méches. *f*, virole dans laquelle s'introduit la branche de fer *g*, qui porte la lampe & le chassis. *h* piton à vis qui s'enfonce dans le mur pour porter le tout. *i* la planche sous le chassis.

PLANCHE VI.

Machine imaginée par M. WATELET, *pour faire mordre à l'eau forte à couler.*

Fig. 1. A, B, A B cage qui contient le rouage. A, A les montans. B B les traverses. C, C les piés qui sont fixés par le moyen de deux vis à la traverse inférieure B. T barillet contenant le ressort. *a* grande roue. *t* arbre commun au barillet & à la grande roue sur laquelle ils sont fixés. V arbre qui porte un pignon sur lequel engrene la grande roue. *u* petite roue enarbrée sur le pignon V, & engrenant sur le second pignon que porte l'arbre X ; cet arbre porte sur l'un de ses pivots extérieurement à la cage un rochet R à trois dents. D D anneau elliptique. *r*, *r* ses deux palettes. *d'* queue supérieure de l'anneau. *d* queue inférieure recourbée en équerre. I petit bras qui est joint à la queue inférieure par une de ses extrémités, & par l'autre à la branche courte F qui sert de levier. E C F le balancier. G G la verge. H lentille de plomb. E branche longue. K goupille fixée sur le montant A de la cage ; cette goupille passe librement dans une douille ou canon que porte les branches E, F, & la verge G G, qui ne forment ensemble qu'une seule pièce en forme de T. *Voyez fig.* 3. *bis.* L autre petit bras fixé par une de ses extrémités à la branche E, & par l'autre au levier M. M levier du porte-boîte fixé sur le tourillon O ; on observera que la branche E, le bras L, & le levier M s'unissent par des articulations à charnière à leurs extrémités; il en est de même de la branche F, du bras I, & de la queue *d* de l'anneau. O N, N O porte-boîte. O O ses deux tourillons. P, P doigts de fer rivés sur la barre N, N. Q, Q les supports du porte-boîte. *q q* piés des supports qui se terminent en vis, & sont fixés sur la table par le moyen de deux écroux qui les serrent par-dessous. Y ouverture en forme de rainure

faite à la table, qui permet à la verge G G' de se mouvoir librement.

2. A A montant de la cage. D, D les queues de l'anneau sur lesquelles sont deux coulisse *e*, *e*. *ff* tenons fixés sur le montant A & passant au-travers des coulisses : on voit aussi *ff* deux écroux qui assujettissent les queues sur leurs tenons, mais qui ne sont point assez serrés pour empêcher l'anneau de se mouvoir de haut en-bas & de bas en-haut sur le montant A A de la cage. R rocher à trois dents qui engrenent sur les palettes *r*, *r* de l'anneau D *d* queue inférieure recourbée en équerre. I petit bras séparé de la queue *d*. K tenon ou goupille fixée sur le montant A qui reçoit la douille ou canon *k* du balancier. *Voyez fig.* 3 *bis*.

3. Profil de la cage. A A', montans de la cage. BB, traverses. *b b* vis qui assujettissent les piés C, C' à la traverse inférieure. C, C' les piés de la cage terminés en vis. *cc* leurs écroux. G verge du balancier. *Voyez fig.* 3. *bis*. H lentille. K tenon passant à-travers du canon *k* du balancier. T barillet. *t* son arbre. W rochet à encliquetage pour remonter le ressort contenu dans le barillet. *a* grande roue. V arbre de la seconde roue & du pignon *u*. X arbre portant le pignon qui engrene sur la petite roue *u*. *x* pivot du pignon X sur lequel se visse & s'adapte le rochet qui passe dans l'anneau elliptique. *ff* les tenons des coulisses de l'anneau.

3. *bis*. E la branche longue du balancier. F la branche courte. G la verge. K le canon. L le bras séparé.

4. Le porte-boîte & la boîte. M levier assujetti invariablement par la vis *m* à l'extrêmité du tourillon O. O, O les tourillons. N la barre du porte-boîte. P doigt de fer qui passe dans une main *p* qu'on voit à la boîte. Q Q supports du porte-boîte. S S anneaux des supports dans lesquels passent les tourillons. *ttxx* la boîte. *xxuu* le couvercle. *y* glace ou verre qui se trouve enchâssé sur le couvercle, & à-travers duquel on voit le progrès que fait l'eau-forte sur la planche renfermée dans la boîte. *z* chape à charniere pour former la boîte & l'ouvrir; sur l'autre côté *x x* du couvercle sont deux charnieres soudées sur la bâte de la boîte, & au couvercle.

5. Profil de la boîte sur un des côtés *x u* de la fig. 4 *afb* le fond. *b a*, *c b* les rebords. *bdc* la bâte. *e*, *e* deux talus formés par des plaques de fer-blanc soudées sur les angles des plus grands côtés de la boîte. *g* charniere pour recevoir celle du couvercle. *Voyez l'article* GRAVURE pour l'usage de cette boîte.

PLANCHE VII.

Gravure en maniere noire.

Fig. 1. Berceau pour grainer les planches. A le manche. B le fer, *dfg e* taille formée sur un des côtés du berceau pour former les dents.

2. Profil de la *figure* précédente. A le côté taillé. B le côté aiguisé. E H ligne que l'on suppose être la superficie du cuivre, sur laquelle se meut l'outil de E en H.

3. Autre petit berceau, dont on se sert pour grainer de petits endroits qu'on auroit trop usés.

4. Racloir pour graver, c'est-à-dire pour enlever le grain ou l'user en partie : ce sont les angles des côtés *c d* qui servent.

5. Profil du racloir. On trouvera dans la Planche premiere, *fig.* 6. un grattoir Z, tenant à un brunissoir qui sert aussi pour user le grain.

6. Autre petit berceau pour remettre du grain dans les endroits les plus étroits.

7. Le profil de la *figure* précédente : on voit en O la coupe sur sa largeur de cet outil.

Fig. ooo dimensions à prendre pour grainer les planches. *Premiere opération.* On prendra un cuivre bien bruni & poli comme pour graver en taille-douce. On divisera la largeur A B & C D en parties égales; chacune de ces parties ou espaces aura environ neuf lignes de pouce ; on tirera des points de division, les lignes E H, F I, G K, *&c.* Ces lignes doivent être tracées avec de la mine de plomb ou de la craie, afin de ne point rayer la planche, elles ne servent seulement qu'à guider le berceau. On posera le milieu B du berceau au point C; on doit tenir cet outil un peu incliné & le biseau taillé en-dessus. On balancera le berceau en appuyant légérement & on le fera mouvoir de C en A ; on le rapportera ensuite aux points E, F, G, D; on lui fera parcourir de même les lignes E H, F I, G K, D B toujours en balançant. On divisera ensuite le côté D B en parties égales à celles du côté C A, qui formeront des carreaux égaux, & on tracera de même des points de division V, T, S, *&c.* les lignes V P, T O, S N, *&c.* On fera mouvoir comme ci-dessus le berceau sur les lignes d'un bout à l'autre de la planche. Ensuite on tirera les diagonales A D, B C ; & les paralleles à ces diagonales espacées entr'elles de neuf lignes ou environ, comme il a été dit. Ces lignes ou diagonales serviront encore à guider le berceau dans des directions différentes des premieres.

Il faut actuellement diviser chaque espace

CE, EF.... CP, PO, *&c.* en trois parties égales. Les points de cette subdivision serviront à tracer de nouveaux carreaux à un tiers de distance les uns des autres, & nous allons reporter ces divisions sur la seconde *fig. ooo*, qui ne comprendra que la partie ABSN de celle-ci.

La *figure* qui vient de nous servir marque que l'on peut tirer des diagonales d'un angle à l'autre de la planche; mais on pourroit aussi tirer les diagonales par les angles opposés des carreaux, c'est-à dire de H en L, de I en M, de K en N, de A en T, *&c.* on éviteroit par-là l'inconvénient d'avoir des carreaux trop losanges formés par les diagonales AD, CD, comme il pourroit arriver si on avoit un cuivre trois fois plus long que large.

2. *fig. ooo*, cette figure ne comprend que la partie ABSN de la précédente. toutes les lignes ponctuées 1, 1, 1, sont celles qui ont servi dans l'opération précédente; & les lignes finies, 2, 2, 2, sont celles dont il s'agit dans cette opération-ci.

Seconde opération. Ayant divisé chaque espace NM, ML, LA, NE, EF, FG, *&c.* en trois parties égales du premier tiers, c'est-à-dire des points de division marqués, 2, 2, 2, *&c.* on tracera les lignes 22, 22, 22, qui formeront des carreaux égaux, on fera mouvoir le berceaux sur toutes les lignes, ensuite on tirera toutes les diagonales d'un angle à l'autre de ces nouveaux carreaux, & le berceau les parcourra pareillement suivant leurs directions.

Troisième opération. Il faut maintenant partir du second tiers, & tracer les lignes 33, 33, 33, *&c.* pour former de nouveaux carreaux, qu'on a marqués ici par des lignes plus fortes; on fera mouvoir le berceau sur toutes ces lignes, ainsi que sur les diagonales des carreaux qu'elles donnent. Ces trois opérations faites on aura fait ce que l'on appelle *un tour*, la superficie du cuivre sera déja couverte par-tout d'un grain léger occasionné par l'empreinte des dents du berceau; mais pour que le cuivre soit bien grainé, il faut faire vingt tours, c'est-à-dire recommencer vingt fois, ce que l'on vient de dire. C'est de cette préparation que dépend la beauté de la gravure; il faut pour que le grain soit beau, qu'il soit fin, égal par-tout, & qu'il produise un fond noir, velouté & moëlleux. *Voyez fig. 9.* cela demande beaucoup de soin & d'attention.

1°. On prendra garde de ne point trop appuyer le berceau.

2°. De ne point l'appuyer plus dans un endroit que dans un autre.

3°. De ne point tenir le berceau plus incliné sur la superficie du cuivre dans un endroit que dans un autre; car lorsqu'il est trop incliné, il chemine trop vîte pour le balancement de la main; & lorsqu'on le tient trop droit, il reste trop long-tems à la même place & cave davantage le cuivre.

4°. On doit conduire le berceau d'un bout d'une ligne à l'autre sans s'arrêter, parce que les endroits d'où l'on le reprendroit formeroient des inégalités.

5°. Enfin il faut avoir l'attention que le balancer du berceau soit tel que son arc *d f g e*, *fig. 1.* ne se développe pas entièrement, car les angles *d*, *e* venant à toucher le cuivre, ils pourroient s'y imprimer davantage & former des points ou des inégalités dans le grain. Pour éviter cet inconvénient on marquera le milieu du berceau par un petit trait de craie en B. On en fera aussi deux autres *f*, *g* à égale distance du point B. La distance *f*, *g* sera égale à la largeur AL, LM, *&c.* des carreaux tracés sur le cuivre. Les points *f*, *g* serviront de repaires pour regler le bercement de l'outil, de manière que la même portion d'arc soit toujours également développée sur le cuivre.

8. Ainsi dans la pratique, lorsque l'on aura, comme nous avons dit, placé le milieu B du berceau sur la ligne EH que l'on veut parcourir, on penchera l'outil de côté, ensorte que son arc touche le cuivre par le point *g*; on renversera aussi-tôt le berceau dans le sens opposé, jusqu'à ce que l'arc en se développant vienne à toucher la superficie du cuivre par le point *f*, & ce bercement successif, occasionné par le balancement de la main, qui appuie en même tems légerement, fera cheminer le berceau d'un bout à l'autre de la ligne de E vers H, en laissant en chemin faisant l'empreinte de ses dents *ggg*, *fff*.

9. Exemple de gravure *en manière noire*. La planche ayant été grainée, comme il a été dit, rend à l'impression un fond extrêmement noir par-tout, tel qu'il subsiste encore derriere la boule; on grave sur ce fond, en usant le grain avec le racloir, *fig.* 4. ou avec le grattoir *x x*, *fig.* 5. & 6. Pl. I. Le brunissoir sert aussi à éteindre le grain & à polir les plus grands clairs. Ces outils ne servent qu'à former les reflets, les demi-teintes qui passent de l'ombre à la lumière, & les lumières. On ménage le fond pour exprimer les ombres & les touches les plus fortes. Cet exemple nous a paru suffisant en ce qu'il réunit le principe général de l'ombre, du reflet, de la demi-teinte, & de la lumière. *Voyez l'article* GRAVURE EN MANIERE NOIRE, *&c.* comment un calque.

PLANCHE VIII.

Gravure en manière de crayon.

La gravure en manière de crayon, est l'art d'imiter ou de contrefaire sur le cuivre les desfins faits au crayon sur le papier. Le but de cette manière de graver est de faire illusion, au point qu'à la premiere inspection le vrai connoisseur ne sache faire la différence du dessin original d'avec l'estampe gravée qui en est l'imitation. On sent bien que l'utilité de ce genre de graver est de multiplier les exemples dessinés que nous ont laissés les maîtres célebres qui possédoient ce qu'on appelle la *belle manière de dessiner* relativement à la pratique du crayon; avantage supérieur à tous les autres genres de gravure pour former des éleves dans la pratique du dessin.

Quel secours les jeunes commençans ne reçoivent-ils pas de cette nouvelle découverte? Combien d'éleves éloignés des grandes villes, le centre des arts, qui ne pouvant se procurer les dessins originaux des Raphaëls, des Caraches, des Bouchardons, des Vanloo, *&c.* passoient les premieres années de leurs études à dessiner d'après des estampes gravées en taille douce, & acquiéroient par-là une maniere de dessiner *seche, dur*, & *arrangée*, si opposée au bon goût du crayon & à l'effet de la nature? Tous ces obstacles à leur avancement ne subsistent plus; en multipliant les moyens de s'instruire, on a applani les premieres difficultés de l'art, on l'a rendu plus accessible & moins rebutant.

Ce genre de gravure ne s'exécute point avec des tailles de burin comme la gravure en taille-douce, mais par un mélange de points variés & sans ordre, comme plus propres à imiter cette espece de grainé occasionné par le crayon sur un papier plus ou moins doux. Chaque coup de crayon sur le papier doit être considéré comme une infinité de points réunis, & ces points ne sont autre chose que les éminences du grain du papier sur lesquels le crayon se dépose en passant dessus.

Le cuivre dont on se sert ayant été bruni & verni, comme il a été dit pour la gravure en taille-douce, on fera contre-épreuver le dessin que l'on veut imiter, sur le vernis de la planche. Si le dessin original ne peut pas se contre-épreuver, on en prendra un calque à la sanguine sur du papier verni ou huilé, & ce calque tiendra lieu de dessin pour transmettre tous les traits de l'original sur le vernis. Cela posé, on formera les contours de son objet *a a*, *fig.* 14. avec des points plus ou moins empâtés les uns avec les autres, suivant la finesse ou la force du coup de crayon indiqué par l'original. On se sert pour former ces points, des pointes 1, 2, 3.

On établit ensuite toutes les masses d'ombres & les reflets, en estimant d'abord toutes les hachures dominantes, c'est-à-dire, par exemple, que si l'on avoit une masse d'ombre semblable à la *fig.* 11. on la considérera sous deux aspects différens; 1°. sous celui de la *fig.* 12. représentant les hachures dominantes qui servent à indiquer la perspective de l'objet; 2°. sous celui de la *fig.* 13. qui n'offre que le fond grainé qui sert dans les masses d'ombres à assourdir & à colorer, & en même tems à brouiller les hachures qui interromproient la tranquillité qu'exige la privation totale de la lumière.

Les demi-teintes seront formées de hachures composées de points, ou par des adoucissemens grainés, suivant ce qu'indiquera l'original; & les touches les plus vigoureuses seront empâtées par des points confondus les uns avec les autres. La *fig.* 14. représente une ébauche faite à l'eau-forte, suivant l'ordre des opérations que nous venons d'établir: cette sorte de gravure peut mordre à l'eau-forte à couler ou de départ, suivant le choix de l'artiste; mais on observera de laisser mordre moins de tems les parties qui approchent des lumières, & davantage celles qui sont les plus vigoureuses. Il n'y a point de mal que les points qui forment les touches & les coups de crayon les plus vigoureux viennent à crever un peu l'un dans l'autre: il en résulte même un grignotis singulier & un desordre plus affecté, en même tems plus vrai.

La *fig.* 14 n'ayant pas tout l'effet de l'original, on remettra du grain dans les endroits qui en sont susceptibles, comme en *b b b*, *fig.* 15. ce qui se pratique avec la pointe, *fig.* 5. ou avec le burin qu'on voit, *fig.* 10. Si le premier travail est généralement trop transparent dans les masses d'ombres, on se servira du matoir pour répandre sur le tout un grain, qui en absorbant tous les petits blancs, produira des tons plus sourds. On donnera aux touches leur plus grande vigueur en se servant du burin pour crever davantage les travaux de la préparation. Enfin on cherchera à imiter le grain du papier, formant des especes de petites cannelures qui coupent les hachures du crayon par des directions horisontales ou perpendiculaires que le dessin original indiquera; on exprimera ces lignes cannelées par des points remis après-coup au burin ou à la pointe dans les endroits où le crayon a passé, mais moins sensibles & moins apparens dans les endroits les plus bruns & les plus clairs. Dans cet exemple, ces lignes sont dans les directions perpendiculaires indiquées par *c d* dans la *fig.* 11. & par *e f*, *fig.* 15. qui est totalement achevée. Cette gravure doit être ebarbée avant de passer à l'impression, comme on ébarbe les planches gravées en taille-douce.

Nous ne prétendons point que cette maniere

d'opérer soit généralement suivie de tous ceux qui travaillent en ce genre : chacun suit celle qui lui paroît la plus convenable & la plus expéditive. Les outils varient aussi suivant le choix de l'artiste. Il y en a qui se servent de roulettes pour matter toutes les masses d'ombres, les reflets, les demi-teintes, & ils ne préparent à l'eau-forte que les hachures dominantes, les contours, & les touches les plus fortes; d'autres se servent de mattoirs en forme de poinçons, dont un des bouts est garni d'une certaine quantité de petites dents pointues d'inégale grosseur; ils frappent sur l'autre bout de ce mattoir avec un petit marteau, & font mouvoir l'outil dans tous les endroits qu'ils veulent refortifier. Toutes ces variétés & ces moyens différens concourent au même but, & sont bons dans la main d'un artiste intelligent, pourvu qu'il évite avec soin un arrangement servile & symmétrique dans son travail; car la meilleure manière, c'est-à-dire celle qui fait le plus d'illusion, est celle qui laisse le moins appercevoir le métier, & qui paroît la plus inimitable.

Fig. 1. Pointe servant à pointiller les contours & les hachures dans la préparation à l'eau-forte.

2. Pointe double.

3. Pointe triple avec laquelle on peut faire trois points à-la-fois; les pointes de cet outil doivent être de différente grosseur & un peu émoussées; il en est de même des deux *figures* précédentes.

4. Poinçon à remettre de gros grains dans les endroits déja préparés à l'eau-forte, que l'on veut empâter & refortifier davantage; cet outil fait à-la fois deux points de différente grosseur & de forme irrégulière : ses deux pointes doivent être un peu émoussées afin de faire des points moins acres : on s'en sert en frappant sur la partie *a* avec un petit marteau.

5. Mattoir, espèce de poinçon, dont la partie *b*, qui a la forme d'un cul de dé, est garnie d'une infinité de petites dents inégales, émoussées, & placées sans ordre; on s'en sert en frappant dessus avec le marteau, comme il a été dit ci-dessus. On l'emploie pour remettre un grain léger, & matter ou assourdir davantage ce que l'eau-forte auroit rendu trop transparent.

6. Le même mattoir avec un manche ou poignée. On peut employer celui-ci en gravant à l'eau-forte, pour répandre sur les hachures dominantes un grain qui forme les masses d'ombres, les reflets, *&c.*

7. Le bout d'un des mattoirs précédens, représente beaucoup plus grand, afin de faire mieux sentir la manière dont il doit être fait. Cet outil doit être d'acier; on lui donnera la forme que l'on voit avant de le tremper, & avec le bout d'un burin on frappera sur la surface *c*. Chaque coup de pointe de burin sera donné çà & là sans ordre & sans symmétrie, ce qui formera autant de petites dents ou éminences pointues ou inégales; alors on trempera cet outil. Lorsqu'il sera trempé on émoussera ces petites pointes en les frottant légérement sur la pierre à l'huile. Il résultera de cette dernière opération, que les dents les plus longues se trouveront émoussées, & les autres conserveront leurs pointes aigües, ce qui formera le mélange de points pour la sorte de travail auquel cet outil est destiné.

8 *a*. 8 *b*. Roulettes d'acier trempé, servant à matter, soit dans la préparation à l'eau-forte, soit après-coup pour donner l'effet. On formera ces roulettes, & on y fera les dents, comme il a été dit ci-dessus.

9. La même roulette vûe de côté. On voit en *d* un essai du grain qu'elle peut former en la passant à plusieurs reprises & dans différentes directions sur le même endroit; ce grain sera plus fort ou plus léger, en appuyant plus ou moins.

10. Burin avec lequel on peut faire deux points à-la-fois : on se sert de cet outil ou du burin ordinaire pour fortifier les touches par des points crevés les uns dans les autres.

11. Hachures croisées & assourdies ou mattées par un fond grainé.

12. Hachures croisées, faites toutes à l'eau-forte avec différentes pointes.

13. Fond grainé qui peut être fait avec des pointes de différentes grosseurs, *fig.* 1. & 2. ou avec la roulette & le mattoir, *fig.* 6. cette dernière seroit plus expéditive.

14. Oreille ébauchée à l'eau-forte. On doit faire ensorte que le travail de l'eau-forte approche beaucoup du ton de l'original, ensorte qu'il n'y ait plus que les vigueurs à donner, soit avec des points de burin crevés les uns dans les autres, ou avec les mattoirs, & enfin qu'il n'y ait pour-ainsi-dire que l'accord général à remettre après coup, les légéretés, *&c.*

15. La même oreille finie. Les especes de cannelures *ef* qui indiquent la trame du papier, ont été mises après coup avec le bout *e* du poinçon, *fig.* 4. Par le moyen de cette manière de graver on pourroit imiter les dessins faits à la sanguine & à la pierre noire sur le papier blanc, il ne s'agit que de faire deux planches pour le même sujet, c'est-à-dire une pour chaque couleur.

Avec trois planches on parviendroit pareillement à imiter les dessins à la sanguine & à la pierre noire, rehaussés de blanc sur du papier de couleur, bleu ou gris.

Il paroît par le certificat de l'académie de peinture, & la pension du roi accordée à M. François, qu'il est l'inventeur de cette gravure, dont M. Marteau a donné dans la suite des exemples très-estimés. (*Ces explications ont été faites pour l'ancienne Encyclopédie, par M. Prevost, habile graveur.*)

Gravure pointillée. Merin à l'eau-forte, Beullanger au burin, & Lutma au ciselet ont fait, dans le dernier siècle, les premiers essais de cette *gravure*, qui a produit dans notre siècle la *gravure* dans la manière du crayon, & ensuite une autre sorte de *gravure* dans laquelle on ne se propose pas d'imiter la marche, le grené, les hachures du crayon, mais les effets du tableau ou du dessin qu'on prend pour modèle. MM. Bartolozzi, italien, Skorodoumof, russe, & plusieurs artistes anglois ont produit en ce genre des ouvrages pleins d'agrément, d'esprit & de goût : ils ont été imités par des françois, & quelques-uns par un mêlange de tailles à l'eau-forte & au burin, & du pointillé, ont produit des ouvrages d'un goût exquis.

La pratique de ce genre n'est pas susceptible d'un grand nombre d'observations. Il s'exécute sur le cuivre rouge comme la gravure à l'eau-forte & au burin ; on calque de même le dessin qu'on se propose de graver. On peut ébaucher les travaux à l'eau-forte, & c'est la pratique ordinaire de M. Bartolozzi. On sent bien qu'alors il ne faut pas indiquer les contours par des traits, mais par des points. Dans les grandes parties, & sur-tout dans les parties obscures, on peut se servir, comme dans la *gravure au crayon*, de pointes qui fassent plusieurs points à-la-fois. Dans les petites parties, près des lumières, & sur les demi-teintes légères, il faut se servir des mêmes pointes avec lesquelles on grave à l'eau-forte. On fait mordre ensuite ce travail.

La planche se termine à la pointe du burin, sans qu'on soit obligé cependant de s'interdire l'usage de la pointe ordinaire, sur-tout dans les empâtemens où la variété des travaux peut avoir beaucoup de charmes. Des parties où resteroit le pointillé de l'eau-forte pure auroient peu d'agrémens ; ce pointillé doit être mêlé & empâté de points faits au burin ou à la pointe sèche. Il est bon que, sur les parties de lumière ou de demi-teinte, les points soient quelquefois rangés en forme de hachures : cette sorte de travail égaye l'ouvrage, y répand du goût ; si les points sont placés par-tout en masses, ils offrent un travail monotone & qui a de la mollesse. Des points en hachures produisent aussi un bon effet dans les ombres. C'est le goût qui indique à l'artiste les endroits où il doit préférer les hachures au grené en masses, & les masses au grené.

Il y a des artistes qui gravent leurs planches entières à la pointe du burin, sans faire aucun usage de l'eau-forte. Nous conseillerons le mêlange des deux manières, parce qu'il produit d'heureuses variétés ; mais nous ne détournerons cependant aucun artiste de suivre son penchant.

Si l'on établit le travail entier avec des points, on s'appercevra ordinairement, sur-tout si les objets ne sont pas de fort petite proportion, qu'il y règne de la mollesse, qu'il y manque un certain piquant capable d'attacher le spectateur. On détruit ce défaut en établissant au burin quelques touches, quelques hachures, quelques portions de traits commencés & non continués. Ce travail du burin ne doit pas être isolé, mais accompagné par des points qui lui servent de fond. Les hachures ne doivent pas être croisées, à moins que ce ne soit peut-être dans des parties fort obscures où elles se trouvent perdues. Elles ne doivent pas non plus être serrées, il faut qu'il y ait entre elles un travail de points.

Mais ce que nous disons ici n'appartient point à la pratique proprement dite, c'est-à-dire, au pur métier ; mais à l'art & au goût sur lesquels on ne peut donner des règles précises. L'artiste commençant doit examiner & étudier les ouvrages de M. Bartolozzi & des autres graveurs qui ont le mieux réussi dans ce genre : mais ensuite s'il ne trouve pas en lui-même les principes du goût, si la nature ne l'a pas formé pour les arts, s'il n'a pas le sentiment qui produit les succès, il ne fera que des ouvrages médiocres même dans ce genre facile.

Les graveurs à la manière pointillée, peuvent s'aider de la roulette, & des autres instrumens dont on a parlé à l'article *Gravure à la manière du crayon*. Nous n'avons pas dit que les points doivent être légers sur les lumières, larges & profonds dans les ombres des premiers plans ; que dans les parties fort obscures, ils peuvent être tellement creusés & confondus entre eux que le cuivre soit ce qu'on appelle crevé. Ces avis seroient inutiles, parce qu'il est à croire que personne ne s'avisera de graver en ce genre sans avoir quelque pratique du dessin. Nous dirions bien que les points peuvent être quelquefois un peu allongés, quelquefois un peu tournans, rarement ronds comme ceux qui se font à la pointe sèche : mais ce seroit retomber dans les préceptes de goût, & nous devons supposer à l'artiste qui s'exercera dans ce genre, un goût naturel perfectionné par quelqu'étude de l'art.

La facilité de cette manière peut la rendre agréable aux peintres & aux dessinateurs qui n'ont pas le loisir ou la patience de se former à la pratique du burin, & que peuvent rebuter les caprices de l'eau-forte, qui, lorsqu'on ne sait pas s'aider du burin pour la retoucher, produit rarement l'effet qu'on s'étoit proposé.

Gravure au lavis, *inventée par M. le*

PRINCE, *peintre de l'Académie Royale de Paris*. On va transcrire ici le secret de son procedé, tel qu'il l'a remis lui-même à l'Académie. Cet artiste, plein d'esprit & de goût, a fait dans ce genre des ouvrages remplis de charmes : il a été imité avec un grand succès par un habile amateur, M. l'abbé de Saint-Non, son ami. D'autres personnes se sont essayées dans cette manière, mais moins heureusement.

La manière de graver au lavis consiste en trois opérations générales.

La première est d'établir le trait à la pointe & le faire mordre à l'eau-forte.

La seconde, de laver à l'encre & y substituer un vernis.

La troisième, de faire mordre le lavis.

Dans les dessins soit au bistre, soit à l'encre de la Chine, on a coutume de dessiner d'abord le trait à la plume.

Pour imiter cette opération, après avoir calqué le trait du dessin sur le cuivre, on le grave à la pointe, & pour imiter plus exactement les pleins & les déliés que forme la plume, il faut avoir en réserve une pointe composée de deux aiguilles à coudre, un peu longues, les lier ensemble depuis la moitié jusqu'au haut avec un fil de laiton, & les emmancher comme une pointe ordinaire. Ces sortes de pointes, sans trop ployer, conservent l'élasticité qui leur convient, & elles serviront utilement à retoucher ou enfler à propos le trait de pointe qu'on aura déjà tracé.

Il faut observer, en mettant la planche à l'eau-forte, de faire très-peu mordre tous les traits qui doivent se trouver sur les bords des lumieres, & au contraire, de creuser, autant qu'il sera possible, les touches destinées à produire les plus grandes forces

Opération du lavis. Lorsque le trait est mordu, & que la planche est bien nettoyée, on la vernit de nouveau. Il faut avoir attention de ne pas enfoncer le vernis dans les traits qui sont gravés : cela est facile à observer, en ne faisant que frapper le vernis avec le tampon. Il ne faut pas que le vernis soit enduit aussi épais que pour graver à l'eau-forte; mais il faut qu'il soit bien également étendu. Il ne faut pas non plus noircir la planche ; mais lorsqu'elle est entièrement vernie, il faut la poser sur un marbre, pour qu'elle refroidisse plus promptement.

Dégraissage de la planche. Quand la planche est refroidie, il faut la dégraisser en répandant à sa surface de la poudre à poudrer, & la frotter exactement par-tout avec un tampon moëlleux de linge fin; cela donne au vernis l'âpreté nécessaire pour recevoir l'encre : sans cette précaution, elle ne pourroit pas s'y insinuer.

Manière de laver les ombres. Il faut avoir de l'encre composée dans une petite bouteille dont le col soit un peu long, afin d'avoir la facilité de bien battre la liqueur; ce qu'il faut réitérer le plus souvent qu'il est possible. A mesure qu'on veut s'en servir, on en verse dans une petite soucoupe, & chaque fois qu'on en prend avec le pinceau, on a soin de la remuer avec le pinceau lui-même. Il faut que les pinceaux dont on se sert soient un peu longs, & toujours bien garnis d'encre.

Lorsque l'on fait un dessin, après avoir fait le trait à la plume, on établit toutes les grandes masses d'ombre, & l'on traite ensuite, par-dessus ces masses, tous les détails nécessaires; ou bien, pour rendre le dessin d'une manière plus brillante & plus transparente, on dessine d'abord au pinceau tous les détails, & on glace ensuite les grandes masses par-dessus ces détails.

Il en est de même de la *gravure au lavis*, & ce dernier procedé est celui qui réussit le mieux.

Composition de l'encre. On prend de l'huile d'olive, que l'on triture parfaitement avec du noir de fumée. On la met dans une de ces petites bouteilles dont se servent les apothicaires pour renfermer les médecines. On y ajoute ensuite trois parties de bonne essence de thérébentine, & on les bat ensemble de façon que toutes les parties soient bien liées entre elles & ne fassent plus qu'une même liqueur. Il faut avoir soin de tenir la bouteille bien bouchée, l'encre se conserve long-temps.

La propriété de cette liqueur est de dissoudre le vernis. L'huile d'olive qui en fait partie s'emparant de la cire & de la résine dont le vernis est composé, la conserve dans un état de fluidité & lui ôte la faculté de se durcir de nouveau; en sorte qu'on peut ensuite l'essuyer, sans endommager le reste du vernis.

Toute espèce de *gravure* se fait par des points ou par des hachures, afin de procurer à la planche des cases par le moyen desquelles elle puisse retenir la couleur avec laquelle on veut imprimer.

Il n'est pas possible d'imiter par des hachures, l'uni & le moëlleux de l'encre de la Chine couchée au pinceau. Il faut que cette *gravure*, pour que l'effet en soit bien fondu & bien uni, soit un ensemble composé d'une infinité de points imperceptibles. Comme aucune sorte de liqueur composée ne pourroit conserver l'arrangement de ces points, il est nécessaire d'enlever cette encre avec laquelle on a formé son dessin, & d'y substituer une matière poreuse, qui, posée d'à-plomb sur la planche, puisse lui procurer, par le moyen d'un acide, le pointillé qui fait le caractère de ce genre de *gravure*.

Manière d'essuyer l'encre. Pour enlever & essuyer l'encre adroitement, voici de quelle manière on doit s'y prendre.

On a de vieux linges fins, blancs de lessive; on les coupe par morceaux un peu plus grands que la main : on prend un de ces morceaux, on l'applique sur l'endroit que l'on veut essuyer, & on enleve une empreinte en appuyant avec le doigt. On doit avoir attention de ne pas laisser traîner le reste du linge sur la planche. Lorsque le linge est trop plein de ces empreintes, on en change successivement, jusqu'à ce que l'encre de toute la planche soit enlevée. Après avoir ainsi enlevé le principal fluide de l'encre, on peut hardiment l'essuyer par-tout où le cuivre est à découvert, & toujours avec des linges fins & propres. Ensuite, on dégraisse encore une fois la planche avec de la poudre à poudrer, de la même manière que la première fois.

Matière poreuse que doit pénétrer l'acide. C'est après cette opération, que l'on met sur le cuivre la matière poreuse au travers de laquelle doit s'insinuer l'acide qui procurera le grain du lavis. On met cette substance en poudre. Voici la composition du mordant qui doit l'attacher à la planche.

On pulvérise du sucre, & on le rend aussi fin qu'il soit possible. On ratisse aussi très-fin une fois autant de savon; on met le tout dans une bouteille de la même espèce de celles dont j'ai déjà parlé. On verse ensuite sur la poudre, en pesanteur, cinq parties d'eau pure : on fait dissoudre le tout sur des cendres chaudes, & on bat la liqueur dans la bouteille, jusqu'à son entière saturation. Aussi-tôt qu'elle est froide, on peut s'en servir; & elle se conserve long-temps.

Manière d'employer cette liqueur. On fait un tampon de linge fin; on l'imbibe de cette eau, & l'on tamponne ensuite la planche avec attention, principalement dans tous les endroits où le cuivre est à découvert. Il ne faut pas en mettre une couche épaisse; il faut seulement que la planche en soit bien enduite. Le sucre donne à cette liqueur la propriété de retenir sur la planche la poudre dont on va la couvrir, & le savon empêche le sucre de se durcir.

Poudre qui sert à établir le grain propre à imiter le lavis. On prend de la résine la plus belle; on la fait sécher; après quoi on la réduit en poudre très-fine. On la conserve en la mettant dans un pot de verre que l'on tient dans un lieu très-sec.

Manière d'employer cette poudre. On en met dans un tamis de soie de quatre à cinq pouces de diamètre. On couche la planche à plat sur une grande feuille de papier; on tient le tamis à la hauteur de six pouces au-dessus de la planche, & on fasse par-tout de la poudre en frappant un peu fort avec les doigts sur les côtés du tamis. Il faut parcourir toute la planche, sans discontinuer, jusqu'à ce qu'elle soit enduite également & qu'elle soit devenue toute blanche; ce qui arrive quand elle est par-tout bien couverte de la résine pilée, jusqu'à l'épaisseur d'une pièce de six liards.

On prend ensuite la planche par les bords, on la frappe assez légèrement de champ sur la table, de manière que, par ces secousses, l'excédent de la résine tombe sur le papier qui sert de nape : on jette le reste de la poudre du tamis, ainsi que celle qui est tombée, parce que c'est la partie la plus légère de la résine, qu'elle est la plus dénuée de parties résineuses, & qu'elle pourroit manquer son effet, si l'on vouloit l'employer une seconde fois.

On essuie ensuite avec un linge les bords de la planche qui sont en-dehors du trait; on la regarde avec beaucoup d'attention sur toutes les parties de sa surface, & si l'on apperçoit des endroits qui ne soient pas également couverts de la poudre, on reprend le tamis : mais à mesure que l'on ressasse la poudre, il faut auparavant redonner de l'humidité aux endroits sur lesquels on doit repasser : cela se fait en expirant son haleine sur chacun de ces endroits; l'humidité de ce souffle rend au sucre un gluant qui lui procure la facilité de retenir la résine. Après avoir repassé de la résine sur la planche, on frappe la planche sur le papier, comme on a fait auparavant, pour faire tomber les parties les plus légères & les plus grossières.

Moyen de chauffer l'enduit de résine. Lorsque la planche est parfaitement couverte de cette résine en poudre, qui, par le procédé que l'on vient d'expliquer, se trouve également étendue, on transforme cette poudre en un vernis qui, étant très-poreux par sa nature, donne facilement accès aux acides qui doivent s'insinuer dans le cuivre.

Cette opération consiste à adapter à la planche un étau à main comme lorsqu'on veut vernir les cuivres dans l'opération de la gravure à l'eau-forte. On a un réchaud plein d'un feu modéré qu'on recouvre encore d'une cendre légère : on expose la planche à huit pouces au-dessus du feu, en la tenant horizontalement, & la promenant sans cesse, toujours à la même hauteur, afin qu'elle s'échauffe également sans que la résine se brûle.

A proportion que le cuivre se pénètre de chaleur, on apperçoit la résine se dissoudre, & prendre insensiblement la couleur du vernis qui est sur le reste de la planche : on voit paroître

par

par gradation le trait qui est gravé sur cette planche, & qui se dessine en noir; & la résine qui couvre tous les intervalles qui ont été découverts par la liqueur noire, devient blanche.

Alors on cesse de chauffer la planche, & on la pose sur un marbre, afin qu'elle se refroidisse. Il faut donner un degré de chaleur de plus, lorsque la gravure doit produire des tons vigoureux, que lorsqu'elle doit produire des tons unis & tranquilles.

Lorsque la planche est entièrement refroidie, on la borde avec de la cire, comme dans la gravure ordinaire à l'eau-forte, & on la fait mordre.

Manière de faire mordre la gravure en lavis. On a de l'eau-forte dans deux bouteilles; la première contient deux parties d'eau pure sur une partie de bonne eau-forte.

La seconde contient trois parties d'eau pure & une partie d'eau-forte. La première sert à faire mordre la planche dans les détails, & la seconde s'emploie pour les ciels, & généralement pour tous les tons les plus doux.

Echantillons. Pour produire à coup sûr la justesse des tons qu'exige le dessin, il faut se faire un échantillon qui serve de diapason.

On a une petite planche de cuivre, de cinq à six pouces de long: on la vernit sans la noircir; &, avec la liqueur à l'essence, on lave sur cette planche une ou plusieurs bandes: on l'essuie, on la poudre de résine, & on la fait mordre en lavis. Lorsqu'elle a mordu deux minutes, on la fait sécher, & on en couvre un pouce: on fait mordre le reste encore deux minutes, & on en recouvre encore un pouce: enfin, on continue de la même manière, jusqu'à ce que l'échantillon tout entier soit mordu par gradation.

On en fait tirer des épreuves que l'on a toujours devant soi en faisant mordre. On fait un échantillon avec l'eau-forte de chacune des deux bouteilles sur lesquelles, pour plus de sûreté, on en colle une épreuve.

Soins à prendre pendant la morsure. On a une montre devant soi, & alors on fait mordre le lavis en observant, par la comparaison du dessin que l'on copie avec l'échantillon, le temps qu'il faut laisser mordre chaque teinte. A mesure que chacune a assez mordu, on la couvre avec du vernis noir.

Ce vernis à couvrir est simplement, comme pour la gravure à l'eau-forte, du vernis blanc, ou vernis de Venise, dont on se sert pour vernir les tableaux. A mesure qu'on veut en faire usage, on le mêle avec du noir de fumée. On a grand soin de le bien délayer chaque fois qu'on s'en sert.

Pour faire mordre la planche avec succès, il faut bien observer ce qui suit.

Après avoir bordé la planche avec de la cire, on forme à l'un des coins un gouleau plus haut que la bordure.

On répand l'eau-forte sur la planche; on la laisse mordre le temps que l'on juge convenable. Ensuite on remet l'eau dans la bouteille par le moyen d'un entonnoir de verre: on verse de l'eau un peu tiède sur la planche pour la laver; on laisse un peu égoutter l'eau, & l'on fait sécher la planche. Pour que ce desséchement soit plus prompt, on étend dessus de vieux linges fins, que l'on presse avec les mains. De cette manière la planche ne conserve plus d'humidité; s'il en restoit, elle seroit préjudiciable à la gravure.

Lorsque la planche est bien sèche, on observe les parties qui sont assez mordues, & on les couvre avec du vernis. Aussi-tôt que ce vernis est sec, & il l'est fort promptement, on recommence à faire mordre la planche, & l'on recommence cette opération autant de fois que les gradations ci-dessus l'exigent.

Après avoir ainsi copié tous les détails du dessin par cette première opération, on nétoie la planche, & on la vernit de nouveau, sans la noircir.

Pour la nétoyer, il faut premièrement en arracher la bordure de cire, la reprendre avec l'eau, & l'essuyer au-dessus d'un feu doux, en versant dessus un peu d'essence de thérébentine: après quoi on la vernit, comme la première fois, & après avoir bien observé les mêmes précautions, en lave avec le pinceau les masses qu'on fait mordre ensuite. En lavant les grandes masses, il ne faut pas épargner la liqueur, & on la passe hardiment sur les travaux qui sont déjà gravés.

On grave de cette manière aussi proprement que l'on dessine au lavis: mais comme les trous multipliés & imperceptibles qu'elle produit ont peu de profondeur, il ne faut pas s'attendre à tirer un grand nombre de belles épreuves.

L'usage des échantillons, que recommande l'auteur, ne doit pas être infaillible, & demande à être suppléé souvent par l'expérience. Il s'en faut bien que l'eau-forte ait, en tout temps, une égale activité: elle mord bien plus lentement en hiver qu'en été, & bien plus lentement encore dans un temps humide que dans un temps sec.

Autre gravure au lavis. Le procédé qu'on vient de donner est très-difficile pour les personnes qui n'ont pas une très-grande pratique du dessin, & même du dessin au lavis, & l'on peut assurer qu'elles ne produiront que des ouvrages défectueux. Elle consiste, comme on l'a vu, à laver sur le cuivre apprêté, comme on laveroit sur du papier. D'ailleurs avec beaucoup

d'habileté, on fera dans ce genre des esquisses pleines de goût, mais on ne parviendra peut-être pas à faire des ouvrages très-finis, dans lesquels il faut que les différentes teintes s'unissent par des nuances imperceptibles, & se perdent les unes dans les autres.

Mais on grave au lavis avec des outils, & l'on peut, dans cette manière, fondre les teintes, les unir, les renforcer, reprendre les travaux ébauchés, les caresser, les peindre, en diminuer, en augmenter la vigueur.

Le cuivre étant préparé comme pour la gravure au burin, on y porte le trait de la même manière: c'est-à-dire qu'on le calque sur le vernis, & qu'on le trace à la pointe assez profondément pour qu'on puisse l'appercevoir quand le cuivre sera découvert, assez légerement pour qu'il ne subsiste pas quand les travaux seront établis. On enleve ensuite le vernis, & l'on travaille avec des outils de différentes sortes, mais qui tous tiennent de la roulette. Les uns se nomment outils fixes parce qu'ils ne roulent pas sur un pivot, mais qu'on les tourne par un mouvement des doigts: les autres sont des roulettes mobiles. On a des outils fixes à un seul rang de grainure; on en a qui sont composés de deux, trois rangs & davantage. La grainure differe de grosseur, depuis des grains presqu'imperceptibles à la vue, & qu'on ne reconnoît distinctement qu'à la loupe, jusqu'à des grains qui font sur le cuivre des points gros & profonds. On se sert pour établir le trait d'outils fixes à un seul rang de grains: on établit les masses avec des outils roulans ou fixes qui en ont des rangs multipliés. Les teintes les plus légères se font avec des outils à très-petits grains qui impriment dans le cuivre des trous imperceptibles, mais qui multipliés & extrêmement rapprochés les uns des autres, établissent une teinte unie comme on pourroit le faire au pinceau. Pour les teintes plus vigoureuses, on prend des outils dont le grain soit plus nourri & perce le cuivre plus profondément. On ébarbe les points, comme on ebarbe les tailles dans la gravure au burin. On doit commencer par les teintes vigoureuses, car si l'on commençoit par les teintes légères, on les useroit dans la suite des travaux. Les personnes qui ont quelque pratique du burin, accompagnent au besoin de points au burin, ceux qu'elles ont établis avec d'autres outils. Une masse, dans laquelle il s'annonce des points un peu plus marqués que ceux qui la forment, sans que cependant ils fassent tache, ou puissent être remarqués, imite assez bien le grainé presqu'insensible de l'encre de la Chine, ou du bistre qui ne sont autre chose que des poudres impalpables & colorées, délayées dans un liquide.

Le procédé de la *gravure au lavis* par le moyen des outils est bien plus lent que celui de M. le Prince; mais les planches gravées de cette manière fournissent un bien plus grand nombre de bonnes épreuves.

Des artistes sont parvenus à imiter à-peu près le lavis par une manœuvre bien plus lente encore. Ils n'employent que la pointe du burin; ils choisissent des burins recourbés en manière de sabres. Les points qu'ils tracent se contrarient entr'eux par le sens dans lequel ils sont pris. Après avoir fait une suite de points de droite à gauche de la planche, ils la retournent pour en faire une autre suite de gauche à droite; ils établissent de même des suites de points de haut en bas, de bas en haut, d'angle en angle. Il existe de petits bas-reliefs gravés de cette manière avec goût. Ces sortes de travaux sont très-solides; mais ce procédé seroit bien lent, &, je crois, insuffisant pour de grands ouvrages.

Gravure *à la manière de la peinture à gouazze, ou des dessins à l'aquarelle.* Il faut graver les planches de l'une des manières que nous avons indiquées pour l'imitation du lavis. On grave autant de planches que l'on doit employer de couleurs différentes, & l'on suit pour cela, de même que pour l'impression, le procédé inventé par le Blon, & dont nous avons rendu compte.

Gravure en bois. Cette gravure est fort ancienne à la Chine & aux Indes, où l'on a fabriqué des toiles peintes (on devroit dire imprimées) depuis un temps immémorial; elle paroît avoir donné naissance à l'art d'imprimer. Les Chinois ont d'abord gravé leurs caractères sur des morceaux de bois qu'ils enduisoient d'encre, & qu'ils appliquoient ensuite sur le satin & d'autres étoffes minces & légeres. (1) Nous avions des tablettes gravées en creux, que nous remplissions de cire pour en avoir le relief, lorsque Laurent Coster imprima l'écriture avec des planches de bois; Coster inventa cet art en 1420. Mentel parut en 1440; Guttenberg & ses associés en 1450; & la gravure tant en bois qu'en cuivre étoit connue en 1460. Il y a des personnes qui prétendent même qu'André Merano gravoit en cuivre en 1412, & Lupracht Rust dès 1450: mais il est certain que Martin Schon, de Culmar, l'un des maîtres d'Albert Durer, exerça cet art en 1460, ou au plus tard en 1470.

Les Graveurs en bois ont été appellés ancien-

(1) Des branches de la race du peuple Tangout, peut-être aujourd'hui entierement éteintes, & qui ont habité la Siberie, ont dû graver des caractères en bois: on a trouvé de leurs planches que l'on voyoit qui avoient été encrées, & par conséquent imprimées. J'en ai vu en Russie, & l'on peut en voir une à Paris à la Bibliotheque du Roi, au dépôt des livres imprimés. (*Note des Rédacteurs.*)

pément Tailleurs en bois, ce qui les a fait quelquefois confondre avec les Dominotiers. Il faut faire deux classes de ces graveurs : l'une des vieux, anciens ou petits maîtres, ou maîtres appellés *à la licorne*, *à l'étoile*, *aux pelles*, *aux chandeliers*, *à la dague &c.* parce que ces images accompagnoient sur leurs planches les initiales de leurs noms ; l'autre, des grands maîtres, tels qu'Albert Altorsfer, né en Suisse, qui travailloit en 1500 ; Sébald Beham, ou de Boheme ; Hans Scufelix ; Albert Durer, pere du peintre ; Jean de Gourment ; Antoine de Crémone ; George Mathieu, de Lyon ; Antoine Van Leest ; Joseph Porta, Gosfannus, Gaspard Ruina, Joseph Salviati, Pierre Gatin, André Mantegna, Albert Durer le peintre, Lucas de Cronach, Albert Aldegraf, Lucas de Leide, Lucas Ciamberlinus, Jollar, &c. On remarque dans Albert Durer des contre-tailles, des secondes, triples & quadruples tailles.

Ce fut en 1490 que parurent les premieres estampes à rentrées de deux planches ou teintes; art qui se perfectionna en Italie en 1520 *Voyez Gravure en bois de camayeu*.

Ce fut au plus tard vers le commencement du seiziéme siécle qu'on appliqua la *gravure en bois* à l'impression des cartes à jouer. Le Titien a gravé lui-même en bois quelques uns de ses tableaux. Tout le monde connoît de nom la danse des morts de Holbein. La *gravure en bois* s'étendit à la cosmographie, & Gérard Mercator exécuta en bois quelques unes de ses cartes. Cet art fut encore cultivé par Just Aman ou Amman de Zuric ; Jacques Zuberlin de Tubingue; Pierre Hoeck ou Houck Woveriot de Lorraine ; Jean de Colcar ou Calker qui grava en bois les planches anatomiques de Vesale ; Jean Cousin ; Berard Salomon, & Mnni; Fo, qui a gravé en bois des animaux pour Conrard Gesner ; le Vénitien Pagani, Michel Zimmerman, le Verrochio, Enée Bé, Sigismond Foyerabendts, Christophe Ambarger, Simon Huter, Virgilius Solis ; Christophe Chringer, dont on a une planche de la bataille de Lépante ; Christophe, dit le Suisse ; Verdizzotti, Cruche, les trois Vichem.

On voit dans les ouvrages de S. C. Vichem, jusqu'à cinq à six tailles l'une sur l'autre : il entendoit d'ailleurs très-bien le clair-obscur. Ce fut alors qu'on commença, parmi nous, à imprimer des papiers dominotés. Ce premier pas conduisit aux toiles peintes, dont les premieres parurent au commencement du regne de Louis XIII. Il y eut alors, & depuis, des graveurs célebres : Raefe, Goujeon, Jean Le Clerc ; la carte des Gaules de celui-ci est un bel ouvrage : Vinccola, Berbrule, les deux Stimmers ; Ecmart qui a exécuté plusieurs morceaux de Calot ; le libraire Guillaume Bé ; Duval, Christophe Jéfer, qui a gravé d'après les tableaux de Rubens ; Pierre Le Sueur, Boulemont, Van-Heylen ; Jean Papillon, pere de l'auteur des mémoires qui sont analysés par lui-même dans cet article ; Vincent & Nicolas Le Sueur.

La *gravure en bois* devient très-difficile & très-pénible quand on a des plantes, des fleurs, des animaux, des figures humaines & autres objets délicats à exécuter. Une planche qui n'a occupé un graveur en cuivre que quatre à cinq jours, pourra occuper un mois entier un graveur en bois. Pour s'en convaincre, qu'on jette les yeux sur la *fig.* 50 & 51, *planche* III de la *gravure en bois*. Voilà quatre traits qui ne couteront guere plus à faire au burin sur une planche de cuivre, qu'à la plume sur le papier : mais s'il s'agit de les couper en bois, c'est autre chose. Il faut 1°. couper & recouper, & enlever le bois en A. B. C. D. *figures* 52, 53 & 54, ce qui demande seize coups de pointes; & en suivant l'opération jusqu'au bout, on en trouvera quarante-huit, sans compter ceux sur lesquels on est obligé de revenir par accident, & les vingt-quatre coups nécessaires pour dégager fortement les traits de chaque côté. Voilà donc, pour quatre traits, soixante & douze coups de pointes, nombre qui seroit encore fort augmenté, s'il falloit dégager & évuider avec le fermoir les pleins A. A. A *fig.* 54. Les quatre traits de cette figure 54 sont blancs, & le creux du bois enlevé par la pointe est ombré. Si l'on sentoit le fermoir entraîné par le fil du bois du côté des traits, ils en pourroient être endommagés si l'on ne quittoit le fermoir, & si l'on ne revenoit pas sur ces endroits avec la pointe à graver. Lorsqu'on aura enlevé le bois de chaque côté entre les traits, par le dégagement du fermoir, il restera peu de chose, qu'on séparera avec la gouge aux lieux A-A, &c. en la passant & repassant plusieurs fois, afin de polir le fond de la *gravure*. Ces coups de fermoirs & de gouges font au moins doubles des coups de pointes ; mais si l'on vouloir, on pourroit démontrer à la rigueur que telle figure qui s'exécutera sur cuivre en quatre-vingt-douze coups de burin (1), ne s'exécutera pas en bois à moins de mille huit cent quatre-vingt-douze coups de pointes, & trois mille six cents coups de fermoirs & de gouges. Il est vrai qu'en revanche une planche en bois peut fournir plusieurs milliers d'épreuves. Il y a donc entre la *gravure* en cuivre & en bois une grande différence pour le travail. Mais il ne faut pas ignorer que, dans la *gravure en bois*, ce sont les tailles de relief, ou d'épargne, qui marquent l'impression, & que, par conséquent,

(1) L'auteur de cet article suppose que, dans la gravure au burin, chaque taille ne coûte qu'un coup de burin. Mais il s'en faut bien qu'on grave en ce genre au premier coup, & il seroit difficile de compter combien de fois une taille a été rentrée depuis la plus foible ébauche, jusqu'à son dernier effet.

contre un coup ou une coupe de burin, qui forme un trait dans la *gravure* en cuivre & marque à l'impression, il faut, dans la premiere de ces *gravures*, quatre coups pour enlever le bois de chaque côté du trait : ajoutez à cela les dégagemens à la pointe & au fermoir, & dans la preparation des champs à évuider, les coups de fermoir & de gouge qui sont nécessaires.

Les outils du graveur en bois sont la pointe à graver, les fermoirs & gouges, le trusquin, l'entaille, le maillet, le racloir, l'équerre, les regles simples & paralleles, la fausse regle, le compas simple & à plusieurs pointes, les porte-crayons, un marteau léger, un garde-vue, la mentoniere, la petite brosse, la presse à tremper le papier, une petite balle, une pierre à l'huile, une pierre douce, une meule de grais montée, un petit broyon, un marbre, un rouleau garni de drap, un étau, des scies à main, une varlope, un rabot, un valet, & un établi solide.

La pointe à graver se fait avec un ressort de pendule, d'un tiers de ligne d'épaisseur. On le coupe par bouts de la longueur de la fente du manche qu'on voit *fig.* 11 & 12. *Planche* 1. on divise chaque bout sur sa longueur, suivant celle que l'on veut donner aux lames. Les lames, pour gros ouvrages, ont environ cinq lignes de largeur ; pour ouvrages délicats, deux lignes ou deux lignes & demie. On les dégrossit & l'un en forme le taillant sur la meule. On y tire un biseau du côté gauche, sur toute la longueur, à un demi pouce près, vers le bas, qu'on laisse sans biseau. *Voyez* la *fig.* 10. Le côté droit est aiguisé tout plat sans biseau. *Voyez fig.* 9. Le dos du chef de la pointe, *fig.* 8, doit avoir un petit biseau de chaque côté. On les trempe tres-sec, en les faisant rougir sur un feu de charbon vif, & en les plongeant subitement dans l'eau froide. On leur donne le recuit à la lumiere d'une chandelle, jusqu'au jaune foncé. Si elles devenoient violettes, elles seroient trop molles, surtout pour des *gravures* délicates & sur le buis. On les emmanche un peu longues, comme d'un pouce ou deux sur le manche fendu, qu'on serre par une corde tortillée, comme on voit *fig.* 7. On acheve de former le taillant & le dos du chef de la pointe sur la pierre à l'huile. Il faut que la premiere partie A du chef soit aiguisée vive par le dos, ou sur l'épaisseur de la lame & sans biseau, & que la seconde, qui est déja oblique, en ait au contraire deux, comme on voit en B, *fig* 8. 9. 10. On enlevera le morfil qui se fait de chaque côté à la premiere partie du chef A, en passant l'angle des deux vives arrêtes sur la pierre à l'huile. Ce morfil gratteroit le bois, lorsqu'on y feroit entrer la pointe pour graver. On adoucit ensuite le taillant sur la pierre douce, soit avec de l'eau, soit avec de la salive : on en ôte aussi le morfil. On place alors la lame dans la fente du manche : on met tout le long du manche, du côté du taillant, un papier plié en deux ou trois, ou une petite carte, pour empêcher que le taillant ne coupe la corde qu'on tortillera sur le manche pour en tenir les deux parties assemblées. On ficelle le manche en commençant par la partie supérieure où sont les hoches, planche 1. *fig.* 11 & 12, B, destinées à recevoir & à retenir la ficelle, & l'on descend du haut en bas. Par ce moyen, on attache la lame sur toute sa longueur, on la tire du manche, & on la laisse sortir de la quantité convenable à mesure qu'elle se casse, se raccourcit ou se gâte, ou qu'on la raccommode.

On trouve des fermoirs & des gouges de toutes les longueurs chez le clinquaillier. On les emmanchera de la longueur qu'on voit planche II. *fig* 13, 14 & 15. Les manches sont à virole pour retenir l'outil, & à bouton pour être plus commodes à la main : on abbat une moitié du bouton, comme on fait aux manches de burins dans la gravure en taille-douce, D, *fig.* 14 : cela les rend plus aisés à tenir, & empêche qu'ils ne gênent la main lorsqu'on vuide les champs. Il faudra observer de mettre le biseau du taillant du côté où une partie du manche est coupée & applatie, & que le côté sans biseau soit placé comme dans la *fig.* 14.

Pour être bien outillé, il faut avoir des fermoirs depuis environ trois lignes de large au taillant, jusqu'au diametre de la tête d'une moyenne aiguille à coudre. On se sert quelquefois d'aiguilles pour en faire de petits fermoirs, *fig.* 15. on les emmanche dans de la cire d'Espagne chaude, que l'on fait entrer dans des viroles longues, creuses, ajustées, & tenues d'une couple de lignes ou davantage à des manches de bois plus courts, afin que le tout assemblé soit de la même longueur que les autres manches.

Les gouges seront emmanchées comme les fermoirs. Il ne faut pas qu'elles soient pour le graveur aussi arrondies que pour le sculpteur, & le demi-cercle qui en forme le taillant en doit être plus développé. Dans les parties angulaires à vuider, on peut se servir d'un fermoir assez rond ou à taillant oblique : mais il en faudroit avoir qui eussent le taillant & son biseau formés les uns d'un côté, les autres du côté opposé ; observant de les emmancher toujours le côté du biseau vers celui du manche où une partie du bouton aura été abbattue ; & que les manches soient longs, à pans arrondis ou ronds, afin de pouvoir être tenus à pleine main. Voyez la forme de la gouge, *fig.* 20.

Le maillet sera léger & guere plus gros que le poing.

Le trusquin que l'on voit *fig.* 23, ne sert au graveur que pour graver des filets autour des vignettes, ou à guider, lorsqu'il s'agit de faire des tailles horizontales ou perpendiculaires. Il est

petit ; la pointe n'en doit pas être vive ; elle pourroit gâter le bois par des traces qu'elle laisseroit en des endroits où l'on seroit obligé de graver des tailles. Que cette pointe soit adoucie & un peu arrondie.

L'entaille *fig.* 37, sera nécessaire à ceux qui gravent des pieces délicates, comme lettres grises, petites vignettes, fleurons, &c. Elle prendra & serrera fortement, par le moyen de ses coins, ces ouvrages que l'artiste ne peut tenir entre ses doigts.

Le racloir, *fig.* 17, servira à unir & polir la superficie des bois destinés à la *gravure*, au sortir des mains du menuisier ou de l'ébéniste. La lame A doit en être aiguisée vive sur son épaisseur, afin que le morfil grave & use le bois. Il en faut un autre qui n'ait pas de morfil, pour les cas où il ne faut qu'adoucir. On peut substituer la prêle au racloir : c'est même avec la prêle qu'on acheve de préparer le bois.

L'équerre du cuivre, *fig* 24, servira pour tracer des lignes droites, horizontales ou perpendiculaires, avec la pointe à calquer, ou elle tiendra lieu du trusquin lorsqu'on aura des tailles paralleles à faire.

Il faut des régles simples, composées, &c. Elles serviront à tirer des paralleles à la plume sans le compas. La fausse régle, *fig.* 25, servira à tirer des rayons d'un point donné, comme centre, soit avec la plume, soit avec la pointe à calquer, qui n'est autre chose qu'une aiguille emmanchée dans un manche à longue virole, comme celui des petits fermoits, & dont on a formé la pointe par le côté de la pointe qu'on a cassée, & arrondie, ou émoussée.

Il faut au graveur un compas à plusieurs pointes, un porte-crayon, un tire-ligne, &c. Il est inutile d'insister sur l'usage de ces instrumens assez connus de tous les artistes, qui en ont tous un besoin plus ou moins fréquent.

Le garde-vue, *fig.* 35, est un morceau de carton d'environ sept pouces de large sur cinq de haut, qui s'applique sur le front, & qui garantit les yeux du grand jour. Au lieu de carton il peut être de taffetas verd affermi par un encadrement de fil d'archal, ou de leton, & être muni d'un cercle aussi de fil d'archal qui prend la forme de la tête & sert à le contenir.

La mentonniere, *fig.* 34, est une toile piquée qu'on s'attache sur la bouche au moyen de deux cordons. Elle empêche l'haleine de se porter en hiver sur le bois, de le mouiller, & de détremper l'encre du dessin. Sans mentonniere, si l'on travaille des pieces délicates, l'humidité de l'haleine fera détremper le bois, & l'on ne saura plus, après avoir fait les coupes, où l'on aura passé la pointe pour marquer le lieu des recoupes. La mentonniere est nécessaire surtout, si l'on travaille sur le buis ; on peut s'en passer quand on grave sur le poirier.

Il faut des brosses douces, dont le poil soit coupé court avec des ciseaux, pour nettoyer la poussiere & les petits copeaux. Voyez *fig.* 36.

Une petite presse, telle que celle dont se servent les parcheminiers, perruquiers, &c. qu'on voit *fig* 41, est nécessaire pour mettre le papier qu'on aura mouillé avec une éponge, pour qu'il s'imbibe d'eau bien également. Pour cet effet, on le manie & le remanie, on le remet sous la presse, & on le laisse quelques heures de suite entre chacune de ces opérations.

On doit joindre à la presse un broyon qu'on voit B : C de la *fig.* 40 ; il est à peu près de la hauteur de la main. Il faut aussi avoir un rouleau, *fig.* 43, qui ait à peu près 15 à 18 pouces de longueur, qui soit garni de drap, & dont les poignées soient assez longues pour être tenues à pleines mains.

On se munira de balles telles que celles dont se servent les imprimeurs de livres pour encrer les formes. Voyez *fig.* 42.

Si l'on ajoute à ces derniers outils le marbre sur lequel on broye le noir au moyen du broyon, on aura tout ce qu'il faut pour tirer des épreuves de sa planche, sans la porter chez l'imprimeur.

Bois propre à la gravure. Le poirier, le pommier, le cormier, le buis, en un mot, tous les bois qui ne sont pas poreux, sont propres à la *gravure en bois* : mais le buis est à préférer. Les substances dures & séches, telles que le gayac, le coco, la palissante, l'ébene, les bois d'Inde, sont sujettes à s'égrener ; il n'en faut point employer, non plus que des bois blancs & mous. Il faut, après avoir choisi le bois, en faire équarrir les morceaux par l'ébéniste ou le menuisier, quand même les figures qu'on auroit à traiter seroient rondes, ovales, &c. On leur donnera dix lignes d'épaisseur ; c'est celle de l'épaisseur de la lettre d'imprimerie. On peut tenir les morceaux à fleurons, armes, &c. moins hauts : on y suppléera par dessous avec des cartes, & le coup de presse en étant amorti, les bords de la gravure n'en seront point écrasés ; la planche en durera plus longtemps.

Principes de la gravure en bois. Que celui qui veut graver ait un établi de la hauteur convenable : qu'il n'ait point la tête trop baissée ni le corps trop droit ; que son établi soit un peu élevé en pupitre : qu'il ait le jour en face, parce que la coupe faite, la petite ombre du bois coupé le guidera pour la recoupe. Sans cette ombre on auroit peine en hiver, lorsque l'humidité ou l'haleine enfle le bois, à discerner la trace de la pointe. Qu'il fasse d'abord quelques traits sur un morceau de poirier, au bout de la pointe, sans que ces traits ayent été dessinés. Pour cet effet, qu'il tienne la planche fermement de la main gauche ; qu'il ait dans la droite sa pointe à gra-

ver, à-peu-près comme une plume à écrire. Mais que sa main soit un peu plus tournée & penchée vers le corps. Que le biseau du taillant de la pointe soit du même côté, ensorte qu'on ne voye presque que l'épaisseur de la lame, obliquement, très-peu du plat, du taillant & du bout de la pointe, & le dessus de la main. Qu'il enfonce l'outil dans le bois, sur le plan incliné du biseau du taillant, & qu'il fasse la coupe. C'est la premiere & la principale opération du graveur. Que les deux derniers doigts de sa main posent sur la planche, pour ne pas être gênés, en tirant la pointe de gauche à droite, comme on voit en A. *planche* III. *fig.* 44. C'est le contraire de la gravure au burin, où l'outil est poussé de droite à gauche.

Pour enlever le bois coupé, on fait la recoupe; c'est la seconde opération. Que la main soit tournée en dehors du corps, de façon qu'un n'en voye que le pouce & l'index qui tiennent la pointe, avec le bout du doigt du milieu: que les autres doigts soient posés & presque cachés sur la planche: qu'un enfonce la pointe au-dessus de la coupe, & où l'on a commencé à la former, ensorte qu'elle entre dans le bois, appuyée en dehors du corps, sur le côté du taillant qui n'a pas de biseau, & que l'on voye tout le côté du taillant du biseau, malgré l'ombre. Cela supposé, si l'on tire parallelement l'outil de gauche à droite, on enlevera le bois à mesure qu'il se détachera, comme on le voit en B, *fig.* 45.

Pour achever de former ou graver le trait, le contour, ou la taille commencée, on en fera autant qu'il a été dit; par une coupe & une recoupe du côté opposé à celui que l'un aura gravé: & on donnera à ce trait, ce contour, ou taille, une figure pyramidale sur toute sa longueur, plus ou moins menue, selon qu'on l'aura voulu.

On se formera la main en faisant des traits en travers du fil du bois, comme en C *fig.* 46, retournant la planche, le fil du bois montant toujours devant soi, & faisant une autre coupe, comme en D, *fig.* 47. Les deux coupes faites, on retournera la planche d'un autre sens, le fil du bois en travers devant soi, & on y tracera à des distances égales d'autres coupes en échelle, depuis le haut jusqu'en bas, comme on voit en E, *fig.* 48. Les lignes tracées *fig.* 48, dénotant où l'on a passé la pointe, il s'agit d'enlever le bois à cette espece d'échelle: pour cela on recoupe & l'on acheve les tailles, comme dans la *fig.* 49, commençant toujours par celle d'en-haut, & finissant par celle d'en bas. On voit, *fig.* 50 & 51, la forme que doivent avoir les tailles. Ce sont comme des dents de scie, & l'espace qui les constitue est une espece de gouttiere.

Il faut bien prendre garde, à la coupe, de ne pas coucher la pointe vers le corps plus qu'il n'a été prescrit: on s'exposeroit à endommager les tailles par le pied, ce qui les rendroit sujettes à se casser.

Quand on a fait des tailles en travers du fil du bois, s'il arrive qu'il soit disposé à s'égrener, on exécute la recoupe avant la coupe.

Voilà pour les tailles droites. Les circulaires ou courbes se font en tournant un peu la main sur elle-même devant soi, toujours de gauche à droite, tant à la coupe qu'à la recoupe, faisant concourir à cette opération la main qui tient la planche, & qui la doit faire mouvoir dans le sens opposé à celui de la main qui tient l'instrument: on commence la coupe & la recoupe en A, & on les finit en B, *fig.* 55, dans laquelle les traits blancs marquent le relief, & l'ombre marque les creux.

Les entre-tailles, ou tailles courtes entre des tailles longues, comme on en voit *fig.* 57, se font comme les tailles ordinaires, les raccourcissant seulement à volonté.

Les entre-tailles ou tailles rentrées ou grossies par endroits, ne se font pas autrement que les tailles, observant, sur leur longueur, de réserver des endroits plus épais & plus nourris, comme on voit *fig.* 56.

Pour les contre-tailles, ou secondes tailles, on fait d'abord toutes les coupes paralleles, comme à des tailles simples: puis on croise ces coupes par d'autres sous toutes sortes d'angles, observant de ne pas trop enfoncer la pointe, de peur d'égrener ou même de détacher les croisées. On procede ensuite quarreaux par quarreaux, en équerre, & on recoupe à contre sens de ce qui a été coupé. Lorsque tout est gravé, on passe en frottant l'ongle sur les croisées pour les raffermir. *Voyez* la *fig.* 59 où les quarreaux sont creux, & les tailles croisées de relief.

Tout ce que nous dirons des triples tailles, c'est qu'il faut, à chaque sens de chaque taille, faire d'abord les trois coupes, ce qui divise ou coupe toutes leurs croisées. On va posément, on passe d'un petit quarreau à un autre, on y fait la recoupe, & on enleve le bois, ce qui suppose un artiste exercé. *Voyez fig.* 60.

S'il arrive que, parmi des tailles, on en fasse qui soient de beaucoup plus basses que celles entre lesquelles elles se trouvent, de sorte que ces dernieres empêchent la balle d'atteindre aux autres, & par conséquent celles-ci de laisser aucun trait sur le papier, on appelle ces tailles *tailles perdues*. L'effet en est irréparable, surtout dans les morceaux délicats.

Les points, si faciles à faire dans la *gravure* en cuivre, sont très-difficiles dans la *gravure* en bois. Il faut qu'ils soient de relief, vuides tout autour, & assez solides à la base pour ne point se casser ou s'écraser. Pour cet effet, il faut faire cette base à quatre faces, en pyramide. On ne les arrangera point par colonnes, comme font ceux qui, après avoir gravé les tailles, les cou-

pent & recoupent tout en travers, pour abréger l'ouvrage, en exécutant d'une seule coupe & recoupe tous les points qu'ils ont à marquer : c'est hasarder de faire partir & sauter tous les points qu'ils gravent ainsi, par les soubresauts de la pointe de taille en taille. Il faut, après avoir divisé toute la longueur d'une taille par des points, un à un, former à la taille d'à-côté les points correspondans à l'entre-deux de chacun des autres, & ainsi de suite, comme on voit *fig.* 58. Si les points n'étoient point assez fins pour paroître ronds, il faudroit en abbattre ou adoucir les angles; car rien n'est plus désagréable que des points quarrés à des ouvrages délicats, surtout à des chairs pointillés, s'il arrivoit d'en faire; ce qui est rare dans la *gravure en bois*, où l'on ne porte guère le fini jusques-là.

Les points longs, ou tailles courtes se font quelquefois au bout des grandes tailles, en les séparant à leurs extrêmités. Il faut les rendre très-déliés & très-pointus à l'endroit où ils doivent se perdre dans les clairs. On en glisse aussi parmi des tailles qui ombrent la pierre, &c. Alors il semble qu'il les faille faire d'égale épaisseur dans leur courte longueur, afin d'en obtenir l'effet des entre-tailles. Mais l'usage de ces points longs est rare dans la *gravure en bois*.

Voilà des manœuvres auxquelles il faut s'exercer avant que de passer à des sujets. On passera du poirier au buis, des traits aux desseins, & des contours simples aux vuides. Il s'agit maintenant de vuider solidement & proprement la *gravure*. Dégagez d'abord fermement vos contours avec la pointe que vous passerez & repasserez dans tout le creux de la *gravure* qui bordera les champs ou parties de buis qu'il faut enlever & creuser; servez-vous ensuite du fermoir pour enlever autour de ces traits le bois, partie par partie. Le dégagement avec la pointe qui aura précédé, empêchera le fil du bois d'entraîner le fermoir, & les copeaux qu'on séparera d'en attirer d'autres.

L'art de bien vuider a été assez négligé. Ou les artistes sont mal outillés pour cette manœuvre, ou ils ne font consister la perfection que dans les tailles, ou ils sacrifient tout à la diligence, négligent la propreté & la solidité, & ne vuident les champs que superficiellement ou grossierement, sans les ragréer, polir & finir à la gouge; ou ils abandonnent ce travail à des apprentifs qui, ne prenant aucune attention pour ne pas appuyer la lame de l'outil sur les traits, les meurtrissent, les écrasent & les font égrener; ou qui baissant trop le coude en agissant, & tenant la lame du fermoir ou de la gouge presque de niveau au plan sur lequel la planche est posée, font passer l'outil tout au travers de la *gravure*, & la défigurent par sept à huit échappades ou breches; ou qui ne contenant pas leur main droite par la gauche, vont donner du taillant de l'outil au pied d'un contour, ou d'une taille qu'ils coupent, cassent & ébrechent tout-à-fait. On ne répare ces accidens que par des piéces, & cette réparation laisse toujours de très-mauvais effets. D'ailleurs le *vuide* peu profond & grossier, fait que des places qui doivent être blanches, viennent maculées d'encre.

Pour bien vuider une planche, il faut être assis plus haut que pour la graver. Cela fait, on plante une cheville dans un des trous répandus à distance sur l'établi, pour y appuyer l'ouvrage s'il en est besoin. On a un fermoir dans la main droite. Ce fermoir doit être de moyenne largeur, comme de deux lignes ou environ : la partie du bouton de son manche est placée dans la main, le biseau du taillant de l'outil & un peu de l'épaisseur de la lame paroissant du côté droit sur toute sa longueur. On tient la planche de la main gauche, on écarte le pouce pour recevoir & soutenir le bout du pouce de l'autre main qui tient le fermoir : par ce moyen la lame de l'outil, appuyée du côté gauche, peut facilement glisser d'environ la longueur de quatre lignes seulement, en avançant & retirant vers le creux de la main les quatre autres doigts. C'est ainsi que l'outil va & vient à discrétion dans le bois. Cependant cette position n'est encore que préparatoire; pour dégager, on tirera le bras droit assez pour que l'outil poussé entre diagonalement dans le bois. Alors la situation des mains changera, & l'on vuidera sans danger.

Le bois ainsi enlevé dans toute une longueur à volonté, & la planche ainsi vuidée, on y repassera le fermoir pour la polir partout, jusqu'à la base des contours ou traits.

Si l'on sent, en dégageant, que l'on est dans le fil du bois, & qu'on en est entraîné, on reprendra la pointe qu'on repassera au pied du trait; ou, pour le mieux, on enfoncera moins l'outil par le côté du fil qu'à contre-fil.

S'il y a de petites parties à vuider qui n'exigent pas de dégagement avec le fermoir, il faut les vuider en plein avec des outils proportionnés à leurs espaces.

On voit même planche III. *fig.* 61 & 62, une planche entierement dégagée avec le fermoir. Il s'agit de vuider le grand champ. Il faut y procéder à coups de mailler, avec des gouges proportionnées, comme on le voit dans la vignette, *fig.* a. On commencera cette manœuvre à contre-fil, puis de droit fil : on formera ainsi un bloc de copeau qu'on enlevera. On réparera ensuite ces creux à la gouge sans maillet, plaçant les mains comme nous l'avons indiqué ci-dessus, & conduisant l'outil de maniere à ne faire aucune échappade. Plus les places à vuider seront grandes, plus il faudra les creuser, afin que les balles & le papier n'y atteignent pas à l'impression. Ainsi une place d'un pouce de dia-

mettre sera creusée d'environ trois lignes, & ainsi des autres à proportion.

Les parties à vuider sur les bords d'une planche sans filets, comme aux fleurons, aux figures de mathématique, &c. le feront à coups de gouges & de maillet, & presque à moitié de leur épaisseur sur leurs extrémités, pour peu que les places soient grandes, afin d'empêcher les balles & le papier d'y atteindre. Ces places n'étant point soutenues, les balles y pochent le plus, & il y faut vuider plus creux, plus d'à-plomb, & plus en fond qu'ailleurs. *Voyez pl. III.* fig. 63.

Malgré toutes ces précautions, s'il arrive de faire quelqu'échappade, & qu'il y ait quelque trait ou taille brisée, éclatée, il faut y remédier par une piéce, ainsi que nous allons l'indiquer.

Vuider & mettre piéces. Quelque bien mises que soient des pièces, elles peuvent se renfler à l'impression après avoir été mouillées, ou par d'autres causes, excéder alors le reste de la superficie, & marquer plus noir; ou si elles n'excédent pas, laisser leurs limites sur l'estampe.

Si une planche est échappadée, on prendra un fermoir de grandeur convenable; on en tournera le biseau vers le dedans du trou qu'on veut pratiquer à l'endroit échappadé, & l'on fera ce trou qu'on tiendra d'abord plus petit. On tracera les limites du trou à petits coups; puis, avec un fermoir plus petit, on enlevera tout le bois de l'enceinte. L'attention principale, c'est de ne pas froisser & meurtrir les traits contigus à cette ouverture. On la creusera de deux lignes plus profonde que le trait ébréché. On en applanira le fond, on en unira bien les côtés, on la repassera à la main & au fermoir. On en tendra les bords bien vifs & bien nets; on observera de la creuser un peu plus large à son fond qu'à son entrée, afin que la pièce s'y étende, se resserre d'autant à sa surface, & n'en puisse sortir que difficilement.

Cela fait, on taillera un morceau de bois, de manière à remplir ce trou le plus exactement qu'il sera possible. On l'y placera, le bois plein tourné en-dessus, & le bois de bout tourné vers un des côtés. Après avoir enduit toute l'ouverture d'un peu de colle-forte ou de gomme arabique, ou même sans cette précaution, on l'enchâssera fortement à l'aide d'un maillet & d'un morceau de bois qu'on appuiera dessus & sur lequel on frappera. On enlevera ensuite avec un fermoir l'excédent de la pièce; on la polira, on dessinera dessus, & l'on recommencera à graver sur la pièce comme on a gravé sur le reste de la planche.

Des passe-par-touts. On entend par ce mot des morceaux de bois troués, où l'on place telle lettre de fonte que l'on veut. Pour les bien faire, prenez un morceau de bois équarri, de la hauteur de la lettre: tracez dessus & dessous au trusquin le trou que vous y voulez percer. Arrêtez ensuite votre bois dans l'entaille: évuidez le dessus & le dessous au fermoir à une ligne ou deux de profondeur; puis le transportant de l'entaille dans un étau, arrêtez-le dedans, & le percez d'un ou de plusieurs trous avec un villebrequin, jusqu'à moitié de l'épaisseur du bois. Faites-en autant de l'autre côté. Remettez-le ensuite dans l'entaille, &, avec des fermoirs de différentes formes, achevez d'emporter le bois qu'occupe l'intérieur du trou que vous avez à percer. Cela fait, polissez-en l'intérieur & les bords; tracez à la plume ce que vous y voulez graver, & achevez.

Epreuves. Voici comment on aura des épreuves de son ouvrage sans recourir à l'imprimeur. On mouillera, avec une éponge, le papier, deux à deux feuillets, quatre à quatre, six à six. On intercallera une feuille séche entre chaque feuille mouillée. On maniera ces feuilles humectées, on les changera de côté, on les mêlera quelques heures après la trempe, on les mettra ensuite, aussi pendant quelques heures, sous la presse dont nous avons parlé dans l'énumération des outils du graveur: on recommencera à les manier, & on les mettra encore en presse. On aura du noir d'imprimeur qu'on broiera sur le marbre; on en touchera, c'est-à-dire qu'on en enduira suffisamment la partie inférieure de la balle. On promenera cette balle sur la planche en la balançant pour qu'elle charge de noir la partie éminente de la gravure. On étendra une feuille de papier encore humide sur la planche enduite de noir, & on passera le rouleau sur la feuille. On concevra mieux cette opération en voyant travailler un imprimeur, avec la différence que l'imprimeur se sert d'une presse au lieu de rouleau. Par le moyen que l'on vient de décrire, on aura une épreuve sur laquelle on pourra retoucher son ouvrage. L'art de retoucher est, sans contredit, la partie la plus difficile de la *gravure en bois.*

Retoucher. Dans la *gravure* en taille-douce, on entend par ce mot tantôt revenir sur ses travaux ébauchés pour terminer son ouvrage, & tantôt rendre de la profondeur aux travaux d'une planche usée. Il ne se prend pas en ce dernier sens dans la gravure en bois. On ne rétablit pas la taille d'épargne, quand elle s'est écrasée ou qu'elle est devenue filandreuse par le long service: ou du moins, s'il arrive que l'on répare ainsi quelques ouvrages, ce ne sont que des morceaux grossiers & non des *gravures* délicates. On auroit plutôt fait de graver une autre planche.

Le graveur en bois entend par *retoucher*, revenir

revenir sur une planche nouvelle pour la perfectionner, en affoibliffant les traits & les contours que l'on trouve trop durs, trop roides, ou trop marqués.

Tout se réduit ici à exhorter le graveur à faire cette retouche le plus judicieusement qu'il pourra, & à lui observer sur-tout qu'il ne suppléera pas le bois qu'il aura enlevé mal-à-propos. Nous en dirons davantage plus bas, & nous exposerons, d'après M. Papillon, les ressources qu'il a imaginées & portées dans son art.

Impression. Lorsque la planche est sortie des mains du graveur, c'est souvent à l'imprimeur, pour qui elle est destinée, à la faire valoir son prix.

Les ouvriers d'imprimerie que l'on nomme presliers, ont coutume de n'encrer qu'une seule fois les balles pour tirer cinq épreuves; d'où il peut arriver que les premières soient pochées, les secondes boueuses, & les dernières grises: autant de défauts à éviter. Il faudroit à chaque épreuve prendre de l'encre & n'en prendra que ce qu'il faut; avoir des balles moins pesantes, toucher avec ménagement & moins de promptitude, en un mot user des précautions nécessaires.

Si le papier est trop sec, la *gravure* viendra neigeuse; nouveau défaut à éviter. La *gravure* est neigeuse, lorsque les tailles & les traits sont confondus, & qu'on n'apperçoit que de petits traits interrompus, & en quelque sorte vermiculés.

Si le papier est trop humide, on aura des taches, parce qu'il se trouvera des places où le papier aura pris trop de noir, & d'autres où il n'en aura pas pris assez.

Si la planche est plus haute que la lettre, il faut qu'elle vienne pochée. Laissez-la de niveau avec la lettre; le tympan foulera toujours assez; ou si l'empreinte n'est pas assez forte, vous aurez toujours la ressource des hausses.

Il ne faut pas croire qu'une planche en bois soit usée lorsqu'elle donne des épreuves grises ou neigeuses. C'est la faute de l'imprimeur & non de la planche. Ceux qui pensent que la foiblesse de l'épreuve est causée par la vétusté de la planche, sont trompés par l'opinion qu'il y a entre la *gravure* en cuivre & la *gravure en bois* une conformité qui n'existe point entre elles. Lorsque la planche d'une gravure en cuivre est usée, les traits s'affoiblissent, s'interrompent dans leur continuité, & quelques-uns s'effacent entierement: la taille arrondie ne contient plus le noir, & ne peut en fournir au papier. Le contraire arrive dans la gravure en bois: les tailles se pâtent, se grossissent, se confondent & ne font plus qu'une masse. Jamais, en supposant d'ailleurs les conditions du tirage égales, une planche en bois ne donnera des épreuves plus noires que lorsqu'elle sera usée.

Supplement. Il y a peu de graveurs en bois qui ne sachent ce que nous avons dit jusqu'à présent sur leur art. Nous allons ajouter ici par supplément ce que M. Papillon a découvert, & ce qui lui appartient en propre.

La première de ses découvertes est relative à la manière de creuser & de préparer le bois pour graver des lointains ou des parties éclairées, & de gratter les tailles déjà gravées, pour les rendre plus fortes & les faire ombrer davantage.

La seconde est relative à la manière de retoucher proprement la *gravure en bois*.

Nous finirons par ses idées sur la méthode d'imprimer les endroits creux.

Pour creuser, à une planche, un lointain, un ciel ou autre chose, on dessinera tout le reste, à la réserve de ces objets. Ensuite, pour ébaucher le creux, on prendra une gouge de la grandeur convenable; on enlevera le bois peu-à-peu, &, autant qu'il sera possible, à contre-fil; & l'on en ôtera peu sur les bords, afin que la pente du creux commence en douceur, & qu'elle aille imperceptiblement en glacis. Cela est important. Si les bords étoient creusés trop profonds, ou d'à-plomb, la *gravure* ne marqueroit pas en ces endroits à l'impression, parce que la balle ne pourroit y atteindre; & quand la balle y toucheroit, les hausses qu'on seroit forcé de mettre au tympan feroient casser le papier à ces bords du creux.

On polira cette ébauche avec la même gouge le plus proprement qu'on pourra, afin d'avoir moins à travailler au grattoir à creuser. La lame de ce dernier instrument se fera avec un morceau de ressort de pendule, comme la pointe à graver. On trempera cette lame plutôt molle que sèche, afin qu'étant aiguisée, le morfil y tienne mieux. Il faut qu'elle soit tranchante sur l'épaisseur, comme au racloir ou grattoir ordinaire, & que cette partie soit courbe à droite & à gauche, & non de niveau comme à un fermoir: les angles feroient des rayures qu'on auroit beaucoup de peine à atteindre & à effacer.

On prendra garde de ne pas trop creuser l'endroit que l'on voudra graver. Il ne faut donner qu'une demi-ligne de creux à un espace d'un pouce, & cela encore à l'endroit le plus profond.

Le creux étant ébauché parfaitement à la gouge, on le repassera & on le polira au grattoir à creuser, jusqu'à ce qu'il ait la concavité convenable, & qu'il soit sans rayures, sans dentelures, sans inégalités. Pour l'achever on se servira de la prêle.

Ce creux étant fini, on le frottera avec du sandarac en poudre, & l'on y dessinera ce qu'on

y voudra graver. Si c'est un ciel, un horizon, une rivière, ou quelqu'autre objet qui exige des tailles horizontales, ou perpendiculaires, on y tracera d'abord des lignes d'espace en espace avec le trusquin. Sans ces guides, on ne graveroit jamais les tailles de niveau & bien d'à-plomb. On les croiroit telles, elles le paroîtroient, & elles ne produiroient pas cet effet à l'épreuve : elles seroient plus ou moins recourbées à l'extrêmité ; c'est la suite du plus ou moins de profondeur du creux.

Il faudra graver un peu plus à-plomb que de coutume sur le glacis d'un endroit creusé, afin que la *gravure* ne soit point faite ni couchée sur le même plan que ce glacis, ce qui la rendroit sujette à pocher ou à s'engorger d'encre. On levera le coude ou le poignet en y gravant, sans quoi on risqueroit de sentir la pointe s'arrêter par l'extrêmité du manche aux bords supérieurs de l'endroit creusé. Il faut aussi que la *gravure* soit plus profonde sur le glacis, & les traits des bords plus à-plomb, par les mêmes raisons. On veillera à n'y point couper les tailles par le pied. Pour peu qu'on s'oubliât, & qu'on ne contînt pas fermement sa pointe, la pente du glacis rejetteroit l'outil en dehors en faisant les coupes, & le repousseroit en dedans en faisant les recoupes, ce qui occasionneroit nécessairement l'accident qu'on a dit.

Pour rendre des tailles plus fortes ou plus épaisses qu'elles n'auront été gravées, & qu'elles n'auront paru à la première épreuve, on grattera légérement leur superficie. On sent que puisqu'elles sont coupées en talus, on ne peut ôter quelque chose de leur superficie sans leur donner plus de largeur. On se servira pour cette opération du grattoir à creuser, ou plutôt du grattoir à ombrer, parce que celui-ci n'étant presque point courbe, on en avancera plus facilement l'ouvrage. On choisira celui de ces grattoirs qui mordra le mieux, & l'on grattera l'endroit à retoucher, opérant, autant qu'il sera possible, dans le sens du bois ; autrement on pourroit rendre les tailles barbelées. On évitera de les gratter sur leur travers, de peur que le grattoir ne les égrene en sautillant de taille en taille. On brossera avec une petite brosse, on soufflera sur la *gravure*, afin de chasser la raclure du bois qui pourroit rester, & qui rempliroit les intervalles des tailles. Quand les tailles grattées paroîtront plus larges & plus nourries, on tirera une seconde épreuve de la planche. Si les tailles grattées semblent encore trop maigres, on recommencera ; & ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on soit satisfait. Cependant il faut procéder avec circonspection. D'ailleurs on ne parviendra pas à rendre très-larges des tailles qui auront été gravées très-fines & un peu écartées les unes des autres ; il faudroit atteindre à la racine des tailles, & ces tailles grattées, devenant trop basses, ne marqueroient pas à l'impression, parce que leur sommité ne pourroit atteindre le papier. Le milieu des endroits grattés doit être seulement d'un quart de ligne, ou tout au plus d'une demi-ligne plus bas que le reste de la gravure. Le plus ou moins de profondeur doit dépendre du plus ou moins d'étendue de la partie qu'on se croit obligé de gratter. Si cette partie est petite, il faut lui donner moins de profondeur : car le papier, quoique comprimé par la presse ou le rouleau, ne pourroit aller atteindre le fond de l'espèce de trou qu'auroit formé le grattoir, s'il avoit trop de profondeur avec très-peu de largeur.

Il faut encore observer de former un glacis imperceptible qui, à mesure qu'on approchera des bords de la partie que l'on gratte, s'éleve un peu davantage, & gagne imperceptiblement, & par la pente la plus douce, la *gravure* qui est à l'entour. Ce travail est très-nécessaire pour faciliter le tirage des épreuves ; autrement les tailles grattées marqueroient difficilement à l'impression, & l'on auroit la peine très-embarrassante d'ajuster des hausses au tympan. D'ailleurs on est toujours maître de retoucher & d'ammaigrir un peu avec la pointe à graver les tailles où l'on a formé ce glacis, quand on apperçoit que le grattoir les a rendues trop épaisses.

Cependant je ne puis nier, dit M. Papillon, que cette pratique de gratter les tailles pour les rendre plus fortes, ne m'ait fait souvent observer qu'elles devenoient inégales & brouillées ; qu'elles se pâtoient & ne faisoient plus qu'une partie matte & noire. La pointe avoit enlevé le bois inégalement dans le fond des tailles par la coupe & par la recoupe. Comme il est impossible de l'enfoncer également partout, soit parce qu'il y a, dans le bois, des veines plus tendres les unes que les autres, soit par l'incertitude de la main & de l'outil, il arrive qu'à mesure que l'on a plus approché du fond des tailles, on les a confondues davantage. Le seul remède qu'il y ait, c'est de repasser légerement la pointe dans les mêmes coupes & recoupes, & d'enlever le bois qui empêche le blanc de paroître net & égal. Cette remarque est importante. Alors la retouche est nécessaire, à moins que le mauvais effet ne vînt de la poussière retenue entre les tailles, d'où on la chassera avec une pointe à calquer, fine & non mordante, qu'on essuiera à chaque instant à mesure qu'on s'en servira. La poussière peut tenir fortement, quand elle est mêlée avec le noir qui la mastique, pour ainsi dire, dans la gravure.

On peut creuser également le cormier, le poirier, &c, pour graver selon la méthode de M. Papillon ; mais il faut, en polissant, suivre le fil du bois ; si le grattoir avoit été employé

à contre-fil, on ne pourroit plus polir proprement. Il en faut dire autant des tailles que l'on gratteroit pour les rendre plus nourries après avoir été gravées.

Plusieurs personnes s'étoient apperçues que les creux des planches de M. Papillon étoient travaillés singulièrement. Des graveurs en bois l'ont questionné là-dessus; malgré cette observation de leur part, M. Papillon ne connoît aucun artiste qui ait encore tenté de graver de cette manière. Ceux qui savent que l'on peut retoucher la *gravure en bois*, croient que ces creux sont produits par la fréquence des retouches: & ce nombre même est fort petit, presque personne ne croyant qu'on puisse retoucher une planche après une première épreuve. Quant à l'art de fortifier des tailles & de les rendre plus nourries, il pense aussi qu'aucun graveur ne s'en est avisé, & il ajoute qu'il n'en est pas surpris, & que cette manœuvre lui paroîtroit absurde à lui-même, si l'expérience qu'il en a faite ne la justifioit.

Manière de retoucher proprement. Il n'y a presqu'aucun morceau gravé en bois qui n'ait besoin, après la première épreuve, d'être retouché; quelque net qu'il paroisse, à moins qu'il ne soit de forte-taille, comme une affiche de comedie, &c. Les pièces délicates ne peuvent rester gravées au premier coup, parce que, destinées pour l'imprimerie en lettres, & foulées par la presse bien plus fortement que par le rouleau, elles paroîtront bien nettes lorsque les épreuves seront tirées au rouleau par le graveur, & toutes les tailles déliées en paroîtront dures, quand elles seront imprimées sous la presse. On ne peut donc alors se dispenser de les retoucher.

Pour ne pas toujours avoir à regarder en gravant, lorsqu'il s'agira de placer & de traiter les ombres, un dessin qui est dans un sens contraire de celui qui se trouve sur la planche, M. Papillon lave à l'encre de la Chine ses dessins sur le bois même: ce qui épargne du temps & donne du feu. Il ne fait qu'un croquis au crayon rouge; il le calque sur la planche, le rectifie ensuite à la mine de plomb, & finit à l'encre & à la plume, traçant, lavant, & ombrant. L'encre de la Chine qui a servi à ombrer peut former sur la planche une certaine épaisseur: ainsi, avant de faire une première épreuve, on nettoiera la planche avec une éponge imbibée d'eau, on la laissera sécher, & on tirera l'épreuve.

Si l'on s'apperçoit qu'il y ait beaucoup à retoucher, on ne tirera pas, pour l'essuyer, une seconde épreuve sans encre, car c'est de cette manière qu'on nettoie les planches. On laissera l'encre qui y fera restée après le tirage de la première épreuve, &, par ce moyen, on distinguera facilement les tailles, & on remarquera les endroits qu'il faudra adoucir & abaisser. On retouchera ces endroits avec la pointe à graver.

Pour éviter de se salir les doigts, on laissera sécher la planche un jour ou deux. La vue se reposera pendant ce temps; car, fatiguée d'une application assidue d'un mois ou deux sur une même planche, elle n'en peut presque pas juger la première épreuve.

Pour retoucher, on aura devant soi son épreuve: on n'oubliera pas que les tailles y sont à contre-sens de celles de la planche. On verra si une taille est trop épaisse seulement dans quelques endroits, ou si elle l'est dans toute sa longueur. On la diminuera d'épaisseur par le côté convenable, égalisant autant qu'il est possible la distance de cette taille à la suivante, avec les autres entre-deux ou distances de tailles: on veillera à ne point trop ôter de bois, sans quoi la taille sera perdue; on aura soin de brosser à mesure qu'on avancera, afin que les petits copeaux ne restent pas dans la gravure.

On sent combien le dessin est nécessaire dans la retouche, soit pour ne pas estropier un contour, déplacer un muscle, pécher contre le clair-obscur; soit pour ne pas renfler ou amaigrir mal à propos, en diminuant le trait par le côté opposé à celui qu'on devoit choisir; soit pour ne pas rendre clair ce qui devoit rester obscur, en revenant sur des tailles qui étoient bien; soit enfin pour ne pas courber ce qui devoit être redressé, & redresser ce qui devoit être courbé, &c.

Quand on fera obligé de retoucher ou diminuer, par exemple, l'épaisseur du trait A, par le côté où il tiendra aux tailles B, on le fera taille par taille; c'est-à-dire qu'on appuiera un peu la pointe au côté de la coupe d'une taille, à son extrêmité, sur le trait duquel on fera entrer le taillant de la pointe, suivant à peu-près l'épaisseur du bois qu'on voudra ôter au trait. On fera la même chose vis-à-vis, sur le côté de la recoupe de la taille, qui est au-dessus de celle dont on vient de parler. Cela fait, on retouchera le trait, en levant le bois depuis une taille jusqu'à l'autre, comme on voit par les points de la figure suivante: ce qui fera trois coups de pointe à donner entre ces deux tailles. Trait A, tailles B. C, partie retranchée du trait.

C'est ainsi qu'il faut s'y prendre, pour retoucher le trait du côté qu'il tient à des tailles; car si l'on faisoit d'abord une coupe en passant la pointe dans l'épaisseur du trait & dans toute sa longueur, pour couper & recouper ensuite le bois en travers, taille par taille, cela feroit coupe sur coupe, & toutes les tailles seroient infailliblement endommagées, interrompues par le bout, & ne tiendroient plus au trait. Elles

en feroient féparées par l'ancienne coupe faite en cet endroit pour le former & pour dégager les tailles. Le bois fe fépareroit de lui-même en cet endroit, & l'on ne pourroit y remédier.

C'eft de la même manière qu'on retouchera les *gravures* aux endroits qu'on aura creufés, &, s'il eft néceffaire, où l'on aura gratté les tailles, obfervant de tenir toujours la pointe plus à-plomb fur le glacis des endroits creufés & des taillesgrattées. Après avoir retouché, on tirera une feconde épreuve, qu'on retouchera, fi le trait & les tailles ne paroiffent pas encore affez adoucis; puis une troifième & une quatrième, jufqu'à ce qu'on foit fatisfait de fon travail.

On gardera dans un porte-feuille les dernières épreuves de chaque planche, felon l'ordre où elles auront été tirées avant & après les retouches, & l'on connoitra par comparaifon les progrès qu'on fera d'année en année.

Holbein, Bernard Salomon, & C. S. Vichem ont retouché quelques-uns de leurs morceaux en bois à la pointe à graver; mais feulement à certains endroits, à l'extrémité des tailles qui s'approchoient de la lumière, & jamais dans les grandes parties. Sur les eftampes que M. Papillon poffède de ces maîtres, il prétend qu'ils ne l'unt fait qu'une fois à chacune de leurs planches; excepté celle de la bible d'Holbein, où Abifaïg eft à genoux devant David, & où la retouche eft très-fenfible aux traits de la montagne que l'on voit par la croifée de la chambre; quelques figures emblématiques de Bernard Salomon, & quelques morceaux de C. S. Vichem. Il eft sûr que ces graveurs habiles entre les anciens n'ont pas retouché de lointains, ni de ciels; & que, parmi les modernes, Vincent le Sueur, fon frère Pierre, & Nicolas fils de ce dernier, font les feuls qui aient retouché leurs *gravures* à de grandes parties.

Manière de bien imprimer les endroits creufés de la gravure. On fera atteindre le papier aux endroits creufés, foit avec le doigt, le pouce, ou la paume de la main, felon leur étendue, lorfqu'on imprimera au rouleau. Ce fecours eft impraticable à l'impreffion par le moyen de la preffe; mais alors on a celui des hauffes & de la foule du tympan, qu'il faut toujours favoir préparer. On collera un ou deux morceaux de papier à l'endroit du tympan qui répondra au creux de la planche. Il faut que ces papiers occupent toute l'étendue du creux. Sur ces premiers papiers on en collera d'autres, autant qu'il fera néceffaire, mais en les faifant toujours aller en diminuant depuis le centre jufqu'à l'endroit où ils fe terminent. Il ne faut pas couper ces papiers avec des cifeaux, mais en déchirer les bords; fans cette attention, l'épaiffeur des bords du papier coupé net, formeroit une gauffrure & un trait blanc à l'épreuve.

Si un lointain ou un autre endroit creufé vient trop dur à l'impreffion, il faudra mettre une ou plufieurs hauffes au tympan, de toute l'étendue de la planche; mais découper ces hauffes & en ôter le papier à l'endroit qui répondra au lointain, ou même, fans employer de hauffes, découper la feuille du tympan aux endroits convenables. On pourroit même, dans un befoin, y découper le parchemin du tympan & le premier lange ou blanchet. Il faudra que les blanchets aient déjà fervi; neufs, ils feroient venir la gravure trop dure.

Voilà tout ce que nous avons cru devoir employer des mémoires très-favans & très-étendus que M. Papillon nous a communiqués fur fon art: la réputation & les ouvrages de cet artifte doivent répondre de la bonté de cet article, fi nous avons bien fu tirer parti de fes lumières. Au refte, ces principes font les premiers qui aient été publiés fur cet art: ils font tous de M. Papillon; nous n'avons eu que le petit mérite de les rédiger. (*Article de l'ancienne Encyclopédie, extrait par M. Diderot, des mémoires de M. Papillon, graveur en bois.*)

EXPLICATION *des Planches relatives à la gravure en bois.*

PLANCHE PREMIÈRE.

Le haut de cette planche repréfente un attelier de graveur en bois. Plufieurs ouvriers font diverfement occupés. Un en *a*, à ébaucher des planches; un en *b*, à faire chauffer les outils pour les tremper; un autre en *c*, à les faire recuire à la lumière; plufieurs autres en *d*, à graver fur des planches de bois. Le refte de l'attelier eft femé de différens outils propres à la gravure en bois.

Outils.

Figure 1. Etabli. A la table. B les pieds. C les valets.

Fig. 2. Rabot. A le rabot. B le fer.

Fig. 3. Varlope. A la varlope. B le fer. C le manche. D la volute.

Fig. 4. [illegible] à main. A le fer. B le chaffis. C le manche.

Fig. 5. Maillet. A le maillet. B le manche.

Fig. 6. Marteau. A la tête. B la panne. C le manche.

Fig. 7 Pointe à graver emmanchée & ficelée. A la première partie du chef. B la feconde. C la ficelle tortillée. D le manche.

Fig. 8. Dos de la pointe à graver. A la première partie du chef. B la feconde.

Fig. 9. Côté sans biseau de la pointe à graver. A la première partie du chef. B la seconde.

Fig. 10. Côté du biseau de la pointe à graver. A la premiere partie du chef. B la seconde. C le biseau.

Fig. 11 & 12. Manches de bois pour les pointes à graver. A les fentes. B les bouts dentés pour retenir la ficelle. C les boutons.

PLANCHE DEUXIÈME.

Suite des outils.

Fig. 13. Fermoir vu de face. A le fer. B le biseau. C le manche.

Fig. 14. Fermoir vu de profil. A le fer. B le biseau. C le manche. D la partie abattue du manche.

Fig. 15. Petit fermoir fait avec une aiguille. A le fer. B le manche.

Fig. 16. Pointe à tracer. A la pointe. B le manche.

Fig. 17. Racloir. A le fer en queue d'aronde. B le manche.

Fig. 18. Petit grattoir. A le fer. B la pointe ou soie qui doit entrer dans le manche.

Fig. 19. Autre grattoir plus fort. A le fer. B la pointe.

Fig. 20. Gouge A le tranchant concave. B la tige. C la pointe.

Fig. 21. Bec d'ane. A le taillant. B la tige. C la pointe.

Fig. 22. Burin en grain d'orge. A le taillant. B la tige. C la pointe.

Fig. 23. Trusquin. A le quarré. B la pointe. C la platine. D la clavette ou serre.

Fig. 24. Equerre. A l'epaulement.

Fig. 25. Fausse règle à parallèle. A la règle. B platine. C bouton.

Fig. 26. Règle simple. A le chamfrein.

Fig. 27. Règle à parallèle. A les règles. B les platines. C les boutons.

Fig. 28. Pointe à l'encre du compas à quatre pointes.

Fig. 29. Pointe au crayon du compas à quatre pointes.

Fig. 30. Compas à quatre pointes. A la tête. B la pointe immobile. C la pointe mobile.

Fig. 31. Compas simple. A la tête. B les pointes.

Fig. 32. Porte-crayon. A le porte-crayon. B les viroles.

Fig. 33. Tire-lignes. A la tige. B le bouton. C les platines. D la vis.

Fig. 34. Mentonière. A le menton. B les cordons.

Fig. 35. Garde-vue.

Fig 36. Brosse.

Fig. 37. Entaille. A l'entaille. B la planche. C le coin.

Fig. 38. Pierre à l'huile. A la pierre. B le chassis.

Fig. 39. Meule montée. A la meule. B l'auge. C le support. D les pieds. E la manivelle. F les pédales.

Fig. 40. Marbre. A le marbre. B le broyon. C le manche du broyon.

Fig. 41. Presse. A le papier pressé. B les plateaux. C les calles. D les vis. E les écrous.

Fig. 42. Balle pour encrer les planches. A le cuir cloué. B la poignée.

Fig. 43. Rouleau couvert de drap. A le rouleau. B les manches à viroles. C les boutons.

PLANCHE TROISIÈME.

Principes.

Fig. 44. Modèle d'une coupe. A la coupe.

Fig. 45. Modèle d'une recoupe. A la coupe. B la recoupe. C le copeau.

Fig. 46. Coupe pour former la main. C la coupe.

Fig. 47. Autres coupes pour former la main. D les coupes.

Fig. 48. Modèles de coupes en échelle. E coupes.

Fig. 49. Modèles de recoupes à quatre ou cinq reprises. A la premiere. B la seconde. C la troisième. D la quatrième. E la cinquième.

Fig. 50 & 51. Formes des tailles.

Fig. 52, 53 & 54. Modeles & comparaison de quatre lignes à tracer sur une planche de bois, avec quatre autres semblables sur une planche de cuivre.

Fig. 55. Modèle de tailles circulaires ou courbes. A B route de la pointe.

Fig. 56. Modèle d'entre-tailles ou tailles rentrées.

Fig. 57. Modèle d'entre-tailles ou tailles courtes entre des tailles longues.

Fig. 58. Modèle de points.

Fig. 59. Modele de contre-tailles ou secondes tailles.

Fig. 60. Modèle de triples tailles.

Fig. 61 & 62. Modèles de planches ébauchées. A pièce preparée. B pièce placée. L champs évuidés.

Fig. 63. Modèle de planche faite.

GRAVURE EN BOIS *d'une forte taille*. C'est la même chose que la *gravure* ordinaire en bois: la seule différence est que les tailles sont plus grossières; ce sont d'ailleurs les mêmes manœuvres & les mêmes outils: mais il faut que les pointes soient plus épaisses, plus fortes de lames, & plus obliques à la première partie du chef. C'est en cette gravure que sont les planches de dominoterie, de papiers communs de tapisserie, les affiches, les moules de cartes, les planches

de toiles peintes, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

Gravure en bois *matte & de relief.* C'est un diminutif de la précédente. Les grosses lettres d'affiches, les masses de rentrées pour les camayeux & les toiles peintes, sont gravées de cette manière. Elle est à l'usage des fondeurs; c'est par son moyen qu'ils obtiennent en creux la terre ou le sable où ils coulent les métaux. Le graveur doit observer en leur faveur de graver ses traits & contours un peu en talus; ils en feront plus de dépouille, & le creux ne retiendra aucune partie du métal quand il s'agira d'en retirer la piece. Les planches de cuivre obtenues par cette méthode, se réparent & achevent au ciselet: mais la *gravure en bois* a donné les grosses masses, ce qui a épargné beaucoup d'ouvrage à l'artiste qui, sans ce moyen auroit été obligé d'exécuter au burin de grande parties. (*Article de l'ancienne Encyclopédie extrait des mémoires fournis par M.* Papillon.)

Gravure en creux, *sur le bois.* On a, par le moyen de cette *gravure*, des empreintes de relief en pâte, terre, ou sable préparés, beurre, cire, carton, &c. des sceaux, des cachets, des armoiries de cloche à cire perdue, des figures pour la pâtisserie, les desserts, les sucreries.

Il est vraisemblable qu'on a commencé par graver sur le bois, avant que de graver sur aucune matière plus dure; & il ne l'est pas moins que la *gravure en creux*, appellée anciennement *engravure*, a précédé la *gravure.*

Il faut distinguer deux sortes de *gravure en creux*, relativement aux outils dont on s'est servi.

L'une en goutiere, exécutée avec des outils tranchans, tels que le couteau, le fermoir, le canif, & la gouge.

L'autre plus parfaite, travaillée à la gouge plus ou moins courbe. Le fermoir & la pointe à graver n'y sont que rarement employés. De-là, & ses vives arrêtes, & ses bords adoucis, & son caractère de dépouille que n'a pas la première, dont les angles & les vives arrêtes aigües sont sujets à retenir quelques parties des substances molles sur lesquelles on veut avoir les reliefs des *gravures.*

Les anciens n'ont guère connu d'autres *gravures* que celles là, si l'on y ajoute celles qu'ils opéroient avec le fer brûlant.

Il faut, pour la *gravure en bois & de dépouille*, donner la preférence au buis qui se polit mieux qu'aucun autre bois. La manœuvre principale consiste à faire ensorte que les parties creusées, quelles qu'elles soient, ne soient point coupées soit perpendiculairement au plan de la planche, soit en-dessous. Il faut que les enfoncemens aillent en pente, depuis leurs bords, jusqu'à leurs fonds, & qu'ils n'ayent en général, aucune gouttiere, ni aucune saillie trop aigüe: le relief qui en viendroit seroit desagreable, à moins que l'objet représenté ne l'eût exigé.

Les parties creusées à deux, trois reprises, sont celles qui demandent le plus d'attention. Si l'écusson d'une armoirie, par exemple, étant creusé d'un demi-pouce de profondeur, doit avoir un surtout, on le fera de deux lignes plus profond que le reste, & les figures qu'il portera, d'une ligne, ou d'une demi-ligne. Quand aux petites parties qui pourront se faire à la main, d'un seul coup de gouge ou de fermoir, il faudra les couper nettes jusqu'au fond.

On montera sur des manches les parties d'un ouvrage qui seront isolées, & qui se rapporteront dans l'usage les unes à côté des autres.

Si l'ouvrage & le manche étoient d'une seule pièce, comme il arrive quelquefois, le graveur se trouveroit souvent dans le cas de travailler sur un bois de-bout, & de couper à contre-fil; ce qui rendroit la *gravure* ingrate.

Dans ce cas, on fera tourner le manche, & à l'extrêmité du manche, on pratiquera une entaille, dans laquelle on enchâssera une pièce sur laquelle on gravera; observant seulement que les bords de ces pièces aient les contours nécessaires bien évidés, pour enlever les reliefs qu'on aura à en tirer.

On voit que si le graveur doit travailler sur un rouleau fait au tour, il y trouvera son avantage, la forme lui donnant les ronds, quarts de ronds, & autres bosses qu'il auroit été obligé de tirer d'une surface plane.

Les pièces isolées demandent des doubles planches, & des parties creusées à contredit les unes des autres. Il faut que les contours s'y correspondent avec beaucoup de précision, afin qu'appliquées l'une d'un côté, l'autre de l'autre, la pate entre deux, le relief vienne comme on le desire. C'est la suite de l'exactitude des repaires, & de la parfaite ressemblance des deux morceaux gravés. (*Article de l'ancienne Encyclopédie, extrait par M.* Diderot, *des mémoires fournis par M.* Papillon.)

Gravure en bois *de camayeu.* On l'appelle aussi *gravure de clair-obscur*; elle est le résultat de plusieurs planches, pour les différentes couleurs de l'estampe.

Il est vraisemblable que cette gravure a pris naissance chez quelqu'un de ces peuples orientaux qui, depuis un temps immémorial, ont l'usage de peindre leurs toiles par le moyen de planches à rentrées & couleurs différentes.

La *gravure en bois* conduisit à l'invention de l'imprimerie en lettres; & les premières rentrées de lettres en vermillon qu'on voit dans des

livres, dès 1470 & 1472, exécutées par Guttenberg, Schoeffer, & autres, suggérerent sans doute à quelque peintre allemand d'imiter les dessins faits avec la pierre noire sur le papier bleu, & rehaussés de blanc, avec deux planches en bois à rentrées, une pour le trait noir, & l'autre pour la teinte bleue, en réservant le blanc du papier pour les rehauts, ou les hachures blanches. Cette découverte a précédé l'an 1500. On voit de ces estampes ou premiers camayeux datés de 1504, & ils ne sont pas sans mérite. Il y en a d'un goût gothique de Martin Schuen, d'Albert Durer, de Hans ou Jean Burgkmaer, & de leurs contemporains.

Lucas de Leyde, Lucas Cranis ou de Cronach, Sebald, & presque tous ceux qui travailloient alors pour les imprimeurs en lettres, ont gravé à deux planches ou rentrées.

Les Italiens s'appliquerent aussi à ce genre après les Allemands. Voici ce qu'on en lit dans Félibien : « Hugo da Carpi, dit-il, publia dans » ses principes d'architecture une maniere de » graver en bois, par le moyen de laquelle les » estampes paroissent comme lavées de clair-» obscur. Il faisoit, pour cet effet, trois sortes » de planches d'un même dessin, lesquelles se » tiroient l'une après l'autre sous la presse, sur » une même estampe : elles étoient gravées de » façon que l'une servoit pour les jours & » les grandes lumieres, l'autre pour les demi-» teintes, & la troisieme pour les contours & » les ombres fortes ». On comprend que la planche pour les lumieres, c'est-à-dire pour les parties exprimées par du crayon blanc sur le dessin, est nécessaire si l'on imprime sur du papier de demi-teinte, & qu'elle est inutile, si l'on se sert de papier blanc.

Abraham Bosse qui a traité de tous les genres de *gravure*, a aussi parlé de la maniere de graver d'Hugo da Carpi. « Au commencement du » seizieme siecle, dit-il, on imagina en Italie » & en Allemagne l'art d'imiter en estampes » les dessins lavés, & l'espece de peinture à » une seule couleur que les Italiens appellent » *chiaro-scuro*, & que nous connoissons sous » le nom de camayeu ». On voit par l'historique qui précède, que la *gravure en camayeu* est beaucoup plus ancienne que Bosse ne la fait. Il ajoute qu'avec le secours de cette invention, » on exprima le passage des ombres aux lumieres » & les différentes teintes du lavis ; que celui » qui fit cette découverte s'appelloit Hugo da » Carpi, (autre erreur de Bosse) & qu'il exécuta » de fort belles choses d'après les dessins de » Raphaël & du Parmesan ». Il est certain que cette invention appartient aux Allemands, & il ne faut pas dérober à cette nation industrieuse la gloire que lui méritent ses découvertes.

Voici exactement ce que Hugo da Carpi exécuta, au jugement de M. Papillon, graveur en bois, qui a mieux examiné cette matiere qu'Abraham Bosse, & qui nous a communiqué un petit mémoire là-dessus. Hugo da Carpi grava des rentrées ou planches par parties mattes, & employa jusqu'à quatre planches de bois pour une estampe, sans y faire aucune taille, les imprimant d'une seule couleur par dégradation de teintes, chaque planche donnant à l'estampe une teinte différente. Il affectoit de se servir de papier gris, dont la teinte très-foible se fondoit avec celles des planches gravées, & il parvint, par cette industrie, à donner à ses ouvrages un air de peinture fort voisin du camayeu.

Ce secret plut tellement à Raphael, que ce grand peintre souhaita que plusieurs de ses compositions fussent perpétuées par ce procédé. Il grava lui-même des camayeux en bois, & il y mit la lettre initiale de son nom, c'est-à-dire une R blanche ou de la teinte la plus claire de l'estampe.

Sylvestre ou Marc de Ravenne, mais particuliérement François Mazzuolu, dit le Parmesan, ont beaucoup gravé de cette maniere d'après Raphael. Ils furent imités par Jérôme Mazzuolo, Antonio Frontano, le Beccafumi, Baldassurno, Perucci, Benedetto Penozzi, Lucas Cambiasi ou Cangiage, Roger, Henri & Hubert Goltz ou Goltzius. Le trait des médailles données en camayeu par Hubert Goltzius, peintre antiquaire, a été gravé à l'eau-forte. Plusieurs graveurs en ont fait autant depuis, pour avoir des copies plus exactes de dessins de peintres croqués à la plume & lavés de couleur : ressource que M. Papillon ne croyoit appliquable qu'à cet usage ; car, suivant lui, le trait maigre de l'eau-forte n'a ni la beauté ni l'expression du trait gravé en bois, qui est plus vigoureux & plus nourri. Mais si M. Papillon avoit eu autant d'expérience de la *gravure* à l'eau-forte que de celle en bois, il auroit reconnu qu'il est possible de faire à la pointe un trait qui ait de la beauté & de l'expression sans maigreur, & sur-tout plus d'esprit & de flexibilité que dans la *gravure* en bois.

Dès le temps de Goltzius, des graveurs en camayeu varioient leurs rentrées par différentes couleurs du trait, & chargeoient cette *gravure* de tailles & de contre-tailles ; ce qui sortoit du genre, & nuisoit à l'effet de camayeu d'Hugo da Carpi. Cependant ces tailles peuvent être nécessaires quand il s'agit d'imiter un dessin dont l'artiste a soutenu les teintes de lavis par des hachures faites à la plume ou à la pointe du pinceau. Il faut avouer qu'il est très-difficile de rendre ce mélange heureux dans le genre de *gravure* dont il s'agit.

On a des estampes en camayeu de Vanius, Luvin, Dorigny, Bloemaert, Fortunius, André Andriam, Pierre Gallus, Ligosse de Vérone,

Barrocci, Antonio da Trento, Guiseppe Scolari, Nicolas Rossiliani, Dominique Saliene, &c.

Cet art fleurit vers 1600 par les talens de Paul Molreelse d'Utrecht, George Lalleman, Bulinck, Stella, ses filles & sa niece, les deux Maupin, le Guide, Coriolan, & Jean Coriolan; vers 1650, par les ouvrages de Christophe Jégher qui a gravé d'après Rubens, de Montenat; & depuis par ceux de Vincent le Sueur qui n'a pas réussi en ce genre, & de Nicolas qui a exécuté avec plus de succès des morceaux pour M. de Crozat & pour le comte de Caylus.

François Perrier, peintre natif de Franche-Comté, imagina, il y a environ cent ans (*), de graver à l'eau-forte toutes ses rentrées de camayeu; ce qui, selon Bosse, avoit été déjà tenté par le Parmesan, qui avoit abandonné cette maniere, parce qu'elle lui avoit paru trop mesquine. Elle se faisoit à deux planches de cuivre, dont l'une imitoit le noir & l'autre le blanc; les épreuves étoient tirées sur papier gris. Ces estampes étoient sans agrément & sans effet, & Perrier abandonna ses planches de cuivre pour revenir à celles de bois.

Après ce petit historique, passons maintenant à la manœuvre de l'art. Voici comment Bosse explique la manœuvre de graver en camayeu. « Il faut, dit-il, avoir deux planches de pareille » grandeur, exactement ajustées l'une sur l'au» tre: on peut sur l'une d'elles graver entière» ment ce qu'on desire, puis la faire imprimer » de noir sur un papier gris & fort: & ayant » verni l'autre planche, & l'ayant mise, le côté » verni dans l'endroit de l'empreinte que la » planche gravée a faite en imprimant sur cette » feuille, la passer de même entre les rouleaux; » ladite estampe aura fait sa contre-épreuve sur » la planche vernie: après quoi, il faut graver » sur cette planche les rehauts, & les faire très» profondément creuser à l'eau-forte. On peut » exécuter la même chose avec le burin, & » même mieux.

» La plus grande difficulté dans tout ceci, » est de trouver du papier & une huile qui ne » fassent point jaunir ni roussir le blanc. Le » meilleur est de se servir d'huile de noix très» blanche & tirée sans feu, puis la mettre dans » deux vaisseaux de plomb, & la laisser au soleil » jusqu'à ce qu'elle soit épaissie à la proportion » de l'huile foible dont nous allons parler. » Pour l'huile forte, on laissera l'un de ces » vaisseaux bien plus de temps au soleil.

» Il faut toujours avoir du blanc de plomb » bien net, & l'ayant lavé & broyé extrême» ment fin, le faire sécher, & en broyer avec » de l'huile foible bien à sec, & après, l'allier » avec de l'autre huile plus forte & plus épaisse, » comme on a fait pour le noir. Puis ayant » imprimé de noir ou d'une autre couleur, sur » de gros papier gris, la première planche qui » est gravée entiérement, vous en laisserez » sécher l'impression pendant dix à douze jours. » Alors ayant rendu ces estampes humides, il » faut encrer de ce blanc la planche où sont » gravés les rehauts, de la même façon qu'on » imprime ordinairement, l'essuyer, & la passer » ensuite sur la feuille de papier gris déjà im» primée, ensorte qu'elle soit justement placée » dans le creux que la premiere planche y a » fait, prenant garde de ne point la mettre à » l'envers ou le haut en bas. Cela fait, il ne » s'agit plus que de la faire passer entre les » rouleaux. »

Ce procédé détaillé par Abraham Bosse, est celui qu'a suivi Perrier, & qui consistoit à graver, sur le cuivre, deux planches, l'une pour imprimer le noir sur un papier de demi-teinte, l'autre pour imprimer le blanc. On vient de voir le vice de cette maniere, & combien lui est préférable la *gravure en bois*, qui peut d'ailleurs se passer d'une planche pour le blanc, en tirant les epreuves sur papier blanc & laissant travailler le papier pour les lumieres. Nous allons tâcher d'exposer, d'une maniere plus précise & plus claire, la maniere de graver le camayeu en bois.

Les planches destinées à cette gravure se feront de poirier preferablement au buis, parce que, sur le premier de ces bois, les masses prennent mieux la couleur que sur le second. Il ne faut ni d'autres outils, ni d'autres principes, que ceux dont on a parlé à l'article de la GRAVURE EN BOIS *matte & de relief*.

Il faut graver autant de planches ou rentrées que l'on veut faire de teintes. Les plus grands clairs ou les jours, comme hachures ou rehauts en blanc, doivent être formes en creux dans la planche, pour laisser au papier même à en donner la couleur. On gravera sur cuivre à l'eau-forte le trait de l'estampe, quand on voudra imiter un dessin lavé dont le trait soit fait à la plume & ne puisse guère être imité qu'à la pointe. Si les ombres lavées sont chargées de quelques hachures à la plume, on imitera ces hachures sur la même planche.

La difficulté de cette gravure consiste en grande partie dans la justesse des rentrées de chaque planche ou teinte. On y réussira par le moyen des pointes ajustées & de la frisquette, comme à l'impression en lettres: *voyez* le mot FRISQUETTE: mais mieux encore par le moyen d'une machine telle que celle dont nous allons donner la description.

Lorsque les planches ou rentrées d'une estampe auront toutes eté dessinées fort juste les unes sur les autres, en bois, bien équarries, & gravées au nombre de trois au moins, une pour les masses

(*) Cet article a paru en 1757.

masses les moins brunes, où l'on aura gravé en creux les rehauts, une pour les masses plus brunes, & une pour le trait ou les contours & coups de force des figures, chacune n'ayant rien de ce qu'on aura gravé sur une autre, on aura une machine de bois de chêne ou de noyer, de l'épaisseur des planches gravées, & à peu de chose près de la largeur des presses en taille-douce.

Cette machine sera composée de trois pièces jointes ensemble par des tenons à mortaise; l'une formée en talus, pour pouvoir être glissée facilement entre les rouleaux de la presse sur la table, & ayant de chaque côté une petite bande de fer, fixée avec des vis sur son épaisseur & sur l'épaisseur des deux autres. On mettra dans le vuide, sur l'espace de la presse, des langes de drap, plus ou moins, selon l'exigence, pour que la *gravure* vienne bien. Il faudra que le papier soit mouillé à propos. On en prendra une feuille, qu'on insérera en équerre, selon la marge qu'on y voudra laisser, sous la pièce en talus & sous l'une des deux autres, par-dessus les langes. On encrera de la couleur qu'on voudra la première planche ou rentrée, c'est-à-dire la plus claire, avec des balles semblables à celles des faiseurs de papiers de tapisserie. On posera adroitement cette planche du côté de la *gravure*, sur la feuille de papier qu'on a étendue sur les langes, & un peu engagée sous la pièce en talus & l'une des deux autres. On observera de l'approcher bien juste de l'angle ou équerre de ces pièces. Cela fait, on posera sur la planche quelques langes, maculatures, ou autres choses mollettes, afin que tournant le moulinet, & faisant passer le tout entre les rouleaux, la couleur qui est sur la gravure s'attache bien au papier. Cette teinte faite sur autant de feuilles que l'on voudra d'estampes, on passera avec les mêmes précautions à la seconde teinte, & ainsi de suite. S'il y a plus de trois teintes, on commencera toujours par la plus claire, on passera aux brunes, qu'on tirera successivement en passant de la moins brune à celle qui l'est plus, & l'on finira par le trait ou par la planche des contours, ce qui achevera l'estampe en camayeu ou clair-obscur.

C'est ainsi, dit M. Papillon, qu'ont été imprimés les beaux camayeux que MM. de Caylus & Crozat ont fait exécuter. C'est ainsi qu'on est parvenu à ne point confondre les rentrées, & c'est de ce dernier soin que dépend toute la beauté de ce genre d'ouvrage.

Quant aux couleurs qu'on emploiera, elles sont arbitraires : on les prendra à l'huile ou à la détrempe. Le bistre ou suie de cheminée & l'indigo sont les plus usitées ; l'encre de la Chine fera fort bien ; il en est de même de la terre d'ombre bien broyée, &c.

M. de Montdorge observe avec raison, dans le mémoire qu'il nous a communiqué là-dessus, qu'il y a grande apparence que les effets de ce genre de *gravure*, combinés avec les effets de la *gravure en manière noire*, ont fait naître les premières idées d'imprimer en trois couleurs, à l'imitation de la peinture.

(*Cet article de l'ancienne Encyclopédie a été rédigé par* M. DIDEROT, *d'après l'ouvrage d'*ABRAHAM BOSSE, *celui de* FÉLIBIEN, *& les lumières de* M. DE MONTDORGE *& de* M. PAPILLON.)

GRAVURE *en pierres fines*. Le graveur, après avoir modelé en cire les figures qu'il veut graver, & avoir épuré ce modele autant qu'il en est capable, fait choix d'une pierre fine qui ait été taillée par le lapidaire dans la forme dont on est convenu avec lui, & il se dispose à l'ouvrage. Il se place vis-à-vis d'une fenêtre, dans un jour avantageux. La meilleure exposition est celle du nord ; le jour qui vient de ce côté est plus doux & plus égal que celui du midi : on n'y a pas à se garantir des rayons du soleil qui incommodent beaucoup en travaillant, & qui fatiguent & alterent la vue. La taille de l'artiste détermine la hauteur du siége sur lequel il est assis ; mais il est nécessaire que le dessus en soit un peu incliné en-devant, afin que le graveur soit moins contraint, & qu'il se puisse mieux porter sur son ouvrage. Ce qui a donné la hauteur du siége, règlera pareillement la hauteur de la table sur laquelle l'artiste doit opérer. On ne risque rien néanmoins à la tenir élevée de terre de deux pieds huit pouces ; & comme elle ne peut être ni trop ferme, ni trop stable, elle sera montée sur un pied composé de pieds droits & de traverses solidement assemblés. Pour plus de propreté, & pour la commodité même, le dessus de cette table pourra être recouvert d'une peau de maroquin noir rembourée ; & au pourtour, à l'exception de la place qu'occupe l'artiste, il s'élèvera un rebord qui, comme un petit parapet, servira à retenir les outils & les autres instrumens rangés sur la table, & les empêchera de tomber à terre. Le dessus de la table pourra aussi être échancré par-devant ; le graveur s'en approchera avec plus d'aisance, & il aura, à droite & à gauche, deux accoudoirs commodes pour reposer ses bras.

Sous la table dont je viens de parler, & vers le milieu, est une roue de bois, de dix-huit pouces de diamètre, qui ne doit point être d'un seul morceau, mais de plusieurs pièces assemblées en façon de parquet ; sans quoi le bois pourroit se tourmenter, & la roue cesseroit de tourner régulièrement, ce qui est d'une grande importance. Elle est posée verticalement, & traversée par un aissieu de fer dont les deux extrémités se terminent par deux petits pivots qui tournent dans des crapaudines de cuivre,

ou, pour éviter le bruit que pourroit causer le frottement des deux métaux, dans des trous faits dans deux quarrés de bois, qui sont logés dans l'épaisseur de deux piedroits servant de soutien à la table. La branche de cet aissieu qui a le plus de longueur, & qui se porte à droite par rapport à la situation du graveur, est coudée en maniere de manivelle, laquelle embrasse une courroie, ou, si l'on aime mieux, une chaînette, qui, étant de bout, va s'attacher à l'extrêmité d'une pédale ou planche étroite assemblée à charniére par son autre bout à la traverse du pied de la table, du côté que le graveur est assis.

Celui-ci ayant le pied droit posé sur cette pédale, lui donne le mouvement : elle fait agir, en se haussant & se baissant, la manivelle, & cette derniere fait tourner avec elle la roue de bois. Une corde à boyau, plus unie & plus durable qu'une corde de chanvre, & par conséquent d'un meilleur usage, circule dans le fond d'une rainure, ou gouttiere, pratiquée dans l'épaisseur & le long de cette roue, & va, en passant par deux petits trous quarrés, ouverts dans le dessus de la table, embrasser une autre petite roue qui fait partie de la machine appellee *touret*, que je décrirai bientôt. Mais comme il arrive presque toujours que la corde s'allonge ou se raccourcit suivant la disposition du temps, & que, pour la remettre dans sa juste proportion, il faudroit souvent interrompre son ouvrage, on peut pratiquer jusqu'à trois rainures sur l'épaisseur de la roue de bois, qui iront par degrés de profondeur, & faisant passer la corde trop lâche de la rainure profonde dans celle qui l'est moins, elle se trouvera tout d'un coup dans la tension qu'elle doit avoir; ce qui est d'autant plus commode que cela fait gagner du temps.

Examinons présentement toutes les pièces du touret. Cette machine est élevée sur un pied solide & d'une seule pièce, à trois ou quatre pouces de distance de la surface de la table, & elle y est attachée fortement au moyen d'un fort écrou qui embrasse, sous la table, la tige du pied qui sert de soutien au touret, & l'y assujettit de façon qu'il ne lui est pas possible de vaciller : car c'est à quoi il faut avoir une singuliere attention. Le corps de la machine est enveloppé d'une chappe, à laquelle on peut donner la forme d'un petit tonnelet, & qui, ainsi que le pied, est de cuivre, ou de tel autre métal qu'on voudra employer. Ce tonnelet est divisé en deux parties; l'une qui, comme un chapeau, se lève & se remet en place suivant que le besoin l'exige; l'autre, adhérente au pied & immobile, ayant dans chaque face une ouverture qui laisse un passage libre à la corde qui fait mouvoir le touret. Cette machine consiste principalement en une petite roue d'acier, dont j'ai déjà eu occasion de parler; épaisse de trois lignes, & de quinze lignes de diametre, & solidement montée sur un arbre aussi d'acier, de trois lignes & demie de grosseur, & de trois pouces huit lignes de longueur. La roue est debout, & l'arbre, ou si l'on veut, l'aissieu est couché horizontalement, ses deux bouts étant enfermés & roulans dans deux collets d'étain, qui sont engagés dans des pièces de cuivre de trois lignes d'epaisseur, mises de bout chacune à la distance de huit lignes de la roue, à-peu-près dans la même disposition que les lunettes des tourneurs ou les chevalets des serruriers. Toutes les pièces qui composent la machine ne se démentent & se rejoignent par le moyen de vis qui les tiennent assujetties.

L'un des bouts de l'aissieu de la roue, celui qui sort du collet à la main gauche de l'artiste, avance en saillie de deux lignes hors du tonnelet, & sur sa tête est soudée une petite platine d'acier contre laquelle s'applique & s'ajuste, au moyen de trois vis, une autre platine aussi d'acier: à celle-ci, qui est presque du même diametre que la précédente, est jointe une tige ou canon d'acier, qui prolonge l'aissieu d'environ neuf lignes, & qui est destinée à recevoir les outils avec lesquels on doit graver. Mais quoique la longueur de cette tige paroisse avoir été fixée à neuf lignes, il ne faut cependant pas regarder cette mesure comme invariable, attendu que la proportion de cette tige & celle des outils changent suivant la grandeur des ouvrages : car si la pierre qu'il faut graver a beaucoup d'étendue, les outils, ainsi que la tige qui les reçoit, seront plus longs que pour la gravure d'une pierre de la grandeur ordinaire de celles qu'on porte en bagues. C'est pour avoir la facilité de changer cette tige selon les circonstances, qu'on a imaginé d'en faire une pièce séparée de l'arbre du touret, & de l'y assujettir ainsi qu'on vient de le voir.

Pour que les outils puissent se loger dans cette tige, elle est percée dans toute sa longueur, & cette forure, qui est quarrée, a un peu plus d'ouverture à son entrée que dans le fond, afin que les outils dont la tige ou la soie est elle-même quarrée, & va en diminuant, s'y enclavent plus étroitement; & même afin qu'ils ne puissent vaciller en aucune façon, ils sont encore affermis dans ce canal avec une ou deux vis : ces vis appuient sur une des carnes de l'outil, qui est un peu abattue en chamfrain, & elles les tiennent ainsi en état.

Tous les outils dont on se sert pour graver, quelque grands ou petits qu'ils soient, seront de fer doux non trempé, ou de cuivre jaune. J'ai déjà dit que la longueur qu'il falloit leur donner dépendoit de la grandeur de l'ouvrage : cependant ils ont assez ordinairement quinze lignes, savoir neuf lignes pour la soie ou la

partie de l'outil qui doit entrer & s'encastrer dans l'ouverture de la tige destinée à la recevoir; & cette soie, ainsi que je l'ai fait remarquer, sera quarreo, allant en diminuant comme un long clou, & sa grosseur étant proportionnée à la susdite ouverture. Les autres six lignes seront pour la partie de l'outil qui se porte en avant, & dont la tige doit être ronde. Ces outils sont diversement configurés. Les uns, qu'on appelle des *scies*, ont à leur extrémité la forme d'une tête de cloud, quelquefois très-plate, & en d'autres occasions un peu plus épaisse, mais toujours bien tranchante sur ses bords: d'autres, en plus grand nombre, ont une petite tête exactement ronde, comme un bouton; on les nomme *bouterolles*. Ce bouton, dans quelques-uns, est coupé par la moitié, & devient, par ce moyen, tranchant sur ses bords: tantôt il présente une tête convexe, & tantôt une tête plate; on peut appeller ces outils *demi-ronds*. Le bouton qui termine ceux qu'on nomme *plats*, ne se peut mieux comparer qu'à une petite meule, & ceux qui ont le nom de *charnières* ont pour petite tête une manière de virole ou emporte-pièce. De tous ces outils, ce sont ceux dont le graveur fait le moins d'usage; ils ne sont propres qu'à enlever de grandes pièces, ou à percer une pierre. Félibien qui, dans ses *Principes de l'architecture*, liv. 2, chap. 8, a écrit qu'on faisoit cette dernière opération avec un diamant serti au bout d'une petite pointe de fer, ne faisoit pas attention qu'on risquoit, avec un pareil instrument, d'éclater une pierre; ce qui n'arrive point en se servant d'une *charnière*. Il y a encore des outils qui se terminent en pointe mousse, & de toutes ces différentes especes, le graveur en fait tourner, ou en tourne lui même de divers calibres, pour les employer de la manière que demande la nature de l'ouvrage.

Personne n'est plus en état que lui d'imaginer & d'exécuter tout ce qui lui est nécessaire à cet égard; & je ne conseillerois jamais à un graveur d'aller chercher du secours ailleurs pour une opération qui n'a rien que de simple & de facile. Il n'est question que d'avoir un support, pour appuyer le burin contre l'ouvrage que l'on veut former soi-même sur le touret, & voici de quelle manière ce support peut être construit. On fera forger une tringle de fer polie, quarrée, & longue d'environ six pouces, laquelle sera coudée à une de ses extrémités pour lui servir, étant dressée, de point d'appui, tandis que l'autre extrémité ira passer dans une ouverture pratiquée à cet effet dans le pied du touret, où on la contiendra avec une vis: & sur cette tringle on établira un petit étau ou support dont le pied embrassera la tringle, & qui, étant fait en coulisse, s'y promenera & s'y maintiendra au point où on le desirera, en serrant la vis qui est en-dessous. C'est sur ce support élevé à trois pieds neuf lignes du dessus de la tringle, que l'on posera le burin, lorsqu'on voudra donner à un outil, qui sera pour cela monté sur le touret, la figure convenable au besoin qu'on en aura.

Il faut avoir de ces outils de toutes les grandeurs; & dans les bouterolles, le bouton ira par gradation, depuis la grosseur d'un gros pois, jusqu'à celle de la plus petite tête d'épingle. Pour les conserver sains & entiers, & afin qu'ils tombent plus aisément sous la main de l'artiste toutes les fois qu'il sera nécessaire d'en changer, on aura une boëte de fer-blanc qui sera couverte à son orifice par une plaque percée comme un crible; & dans chaque trou, on pourra placer un outil qui se présentera par la tête, c'est-à-dire par l'endroit qui doit fixer l'attention du graveur. Outre les outils dont j'ai fait mention, on ne doit pas manquer de se munir de pointes de fer ou de cuivre, ayant un manche qui les rendra plus faciles à manier, & sur la tête desquelles sera serti un éclat de diamant. J'en enseignerai bientôt l'usage.

Toutes les choses étant ainsi disposées, un des outils étant déja monté sur le touret, & le graveur dans la situation où je l'ai laissé, la grande roue de bois est mise en mouvement, & par le grand cercle qu'elle décrit en tournant, elle entraîne la petite roue de fer, multiplie ses révolutions, & celle-ci fait marcher l'outil avec la plus grande rapidité. Alors le graveur prend de la main gauche la pierre qu'il veut graver, & qui, pour être maniée avec plus de facilité, est montée sur la tête d'une petite poignée de bois, où elle a été cimentée avec du mastic. Il la présente contre l'outil, la tenant un peu inclinée, ensorte que l'outil puisse mordre & l'user, en tournant sur sa surface. Pour pouvoir lui donner tous les mouvemens convenables, & suivant que l'exige le travail qui doit y être mis, le graveur tient ferme la petite poignée dans sa main, ferrant la pierre entre le pouce & le doigt indicateur; &, pour achever de s'en rendre le maître, il appuie encore contre la pierre le pouce de la main droite. Cette dernière main, pendant que l'outil est en action, reste appuyée sur le sommet du touret, qui, pour la commodité de l'artiste, est couvert de la partie du tonnelet qui fait le dôme. De cette même main droite le graveur tient entre ses doigts une petite spatule de fer, dont le bout a été trempé dans de l'huile d'olive, où est délayée de la poudre de diamant, afin d'être plus à portée d'en abreuver, quand il en est besoin, l'outil qui agit sur la pierre, & qui y fait des excavations.

Car aucun outil ne mord sur une pierre fine, qu'autant qu'il est bien abreuvé de poudre de diamant: c'est cette poudre qui fait tout le travail. Celle qui n'est que grossièrement écra-

fée est excellente pour les ébauches ; elle mange, elle dévore, pour ainsi dire, tout ce qui se présente devant elle : mais s'agit-il de finir, faut-il opérer avec plus de précaution ; on ne doit plus employer que du la poudre de diamant très-fine : elle ne peut, pour cet usage, être pilée trop fin dans le mortier. Au défaut de diamant, on pourroit se servir de rubis ou d'autres pierres orientales, réduites en poudre ; mais comme il s'en faut beaucoup que cette dernière poudre ait la même activité que celle de diamant, le besoin seul la doit faire admettre. L'une & l'autre s'emploient mêlées avec de l'huile d'olive pour la gravure de toutes les pierres fines orientales, de même que pour celle des agathes, des cornalines & des jaspes. A l'égard des pierres plus tendres, telles que l'amethyste &, l'émeraude de Boheme, le crystal, &c. l'expérience a appris que la poudre de diamant agissoit mieux sur elles, lorsqu'elle n'étoit imbibée que d'eau. L'émeril, dont quelques artistes se servent par économie, n'est bon tout au plus que dans les ébauches, & pour former de grandes masses : par-tout ailleurs il est d'un fort mauvais usage, il fait trop de boue, & le graveur ne voit point ce qu'il fait.

Mais ne perdons point de vue notre artiste, & revenons auprès de lui. Nous l'avons laissé ayant entre les mains la pierre destinée à être gravée, & dont la surface doit être unie & non polie, circonstance qu'il ne faut pas négliger : il y a dessiné avec une pointe de cuivre ce qu'il y veut exprimer d'après son modele qui ne doit plus sortir de dessous ses yeux : il la présente au touret. Il a eu la précaution de monter sur cette machine un des outils qu'on nomme *scies ;* il appuie la pierre contre le tranchant de cette scie, il marque de distance en distance des points de reconnoissance suivant le trait ou contour extérieur de la figure qu'il doit graver ; il acheve de former extérieurement ce premier trait ; il dégrossit tout de suite, il abat de la matière ; puis, l'ouvrage commençant à prendre forme, il travaille avec plus de ménagement, ayant successivement recours aux *bouterolles* & aux autres outils qu'il estime être les plus convenables, & peu-à-peu il vient à bout de terminer ce qu'il a commencé de graver. Mais comme il n'opere, comme on voit, qu'à tâtons & à l'aveugle, il est non-seulement obligé, pour juger de son ouvrage, d'essuyer presque à chaque instant sa pierre qui se couvre de boue ; mais il est encore dans une continuelle nécessité d'en tirer des empreintes avec de la cire molle préparée. Il doit aussi ne s'en pas fier tellement à ses yeux, que cela lui fasse négliger de regarder souvent son travail avec la loupe ; car rien ne fait mieux appercevoir les défauts. Le meilleur conseil que l'on puisse donner, est de ne se point trop précipiter. Si le graveur a été trop avant, & que son outil ait trop mangé de la pierre, il n'est pas possible d'y apporter du remède ; c'est une pierre gâtée. Outre cela, il faut avoir une attention singulière que les outils soient extrêmement ronds, & qu'ils tournent bien sur leur pivot : le moindre petit soubresaut est capable d'éclater une pierre, & cela peut arriver au moment qu'on se félicite d'avoir surmonté toutes les difficultés.

Ainsi, comme le graveur, quelqu'habile & quelqu'expérimenté qu'il soit, n'est pas toujours absolument le maître de son ouvrage, il ne peut user de trop de précautions, ni aller trop doucement, sur-tout lorsqu'il se présente des situations gênantes & qu'il faut faire de certaines excavations difficiles & cependant indispensables. Il arrive assez souvent que les outils ne peuvent point parvenir aux endroits qu'on voudroit fouiller : ils font rond où il faudroit faire plat, & ils laissent toujours quelque chose d'indécis dans les touches. Dans ces cas, ce qu'on peut faire de mieux, est de se servir des pointes de diamant que j'ai indiquées ci-dessus. Cet instrument à la main, (car il n'est plus question du touret :) on forme de petites sinuosités, on termine des traits, on approfondit quelques endroits, on en évide d'autres, on dépouille certaines parties, on fait de ces travaux délicats qui, à peine, effleurent la pierre ; on met enfin l'ame, l'esprit & la finesse dans sa *gravure*. Mais cette opération est infiniment longue : il n'y a qu'un artiste jaloux de bien faire qui puisse ne s'en pas rebuter : encore faut-il qu'il soit tout-à-fait maître de sa main : un coup échappé, ou donné mal à propos, est capable de tout perdre.

Un graveur soigneux peut encore se faire faire de petits outils à main de cuivre, en forme d'ébauchoirs, & les imbibant dans de l'huile mêlée avec de la poudre de diamant, il les promenera doucement sur son ouvrage, pour manger la pierre dans les endroits où ni l'outil ni la pointe de diamant n'ont pu pénétrer & sur-tout dans ceux qu'il veut unir. C'est ce qu'on peut nommer, donner la dernière main à l'ouvrage.

Quoique je n'aie parlé jusqu'à présent que de *gravure en creux*, je n'en ai pas moins enseigné tout ce qui s'observe dans la *gravure en relief* : car, dans la pratique, ces deux sortes de *gravures* n'ont rien qui ne se ressemble. Ce sont les mêmes outils qu'on emploie, & les mêmes attentions qu'il faut avoir ; avec cette différence que le graveur voyant ce qu'il fait, lorsqu'il travaille de relief, il n'a pas besoin d'en tirer des empreintes, comme dans la gravure en creux : la vue de son modèle suffit pour le guider. Il y a cependant une observation importante à faire : les outils ne servent pas si bien dans cette opération que dans celle

en creux : leur forme les rend très-propres à faire des excavations, des convexités, telles que le demande la *gravure en creux*; mais dans les reliefs, où presque tout est saillant, & doit prendre une forme convexe, l'outil qui lui-même est convexe, s'oppose presqu'à chaque instant à l'intention du graveur. Ces outils, & l'on ne peut en imaginer d'autres, ne portent jamais que dans un point, & c'est avec une peine infinie qu'on peut parvenir à exprimer les parties saillantes, & à leur donner de la rondeur. Encore plus difficilement peut-on employer ces outils dans les méplats; aussi les champs des camées ne sont-ils jamais bien dressés. C'est alors qu'il faut de toute nécessité emprunter le secours de la pointe de diamant & de ces petits ébauchoirs dont je viens d'enseigner l'usage. Quand on examine le travail des plus beaux camées des anciens, il ne paroît pas possible qu'ils les aient exécutés autrement; & peut-être est-ce pour avoir négligé de se servir de ces derniers instrumens, & avoir craint les longueurs de l'opération, que plusieurs camées sont d'un travail si lourd & si indécis. Les excellens graveurs de l'antiquité, moins avares de leur temps que jaloux de leur réputation, ne ménageoient point assez la peine, & souvent ils fortcient de l'ouvrage les yeux si fatigués, que ne pouvant plus soutenir la vue des petits objets qu'ils gravoient, ils étoient obligés, s'il en faut croire Pline, de regarder des émeraudes, dont la couleur agréable & bienfaisante les recréoit, & remettoit leurs yeux dans leur état naturel. *Quin & ab intentione alia obscurata, aspectu smaragdi recreatur acies; scalpentibusque gemmas, non alia gratior oculorum refectio est : ita viridi lenitate lassitudinem mulcent.* Plin. lib. 37, c. 5.

Le verd est une couleur amie de l'œil, & s'il arrivoit que le soleil dardât trop vivement ses rayons sur l'ouvrage que le graveur auroit entre ses mains, & que celui-ci s'en trouvât incommode, il ne pourroit mieux faire pour les rompre, & adoucir une lumière trop vive, que de mettre à sa fenêtre un store de gaze verte très-déliée.

Il ne me reste plus qu'à rendre compte de la manière dont il faut s'y prendre pour polir l'ouvrage qu'on vient de terminer, & cette dernière façon devient encore commune à la *gravure* en creux & à celle en relief. On se sert pour cela d'une brosse ronde & plate, de poil de sanglier, qui ne soit ni trop rude ni trop doux, & le poil ne doit pas excéder deux lignes de longueur. En faisant passer & repasser cette brosse sur la pierre avec du tripoli en quantité & beaucoup d'eau, on parvient à éclaircir ce qu'on a gravé & à lui donner le premier-lustre. On peut même monter cette brosse sur le touret, la faisant agir comme on fait les outils avec lesquels on grave : le poliment se donnera plus promptement & mieux. Mais cette opération est accompagnée d'un inconvénient : l'activité avec laquelle le touret fait marcher la brosse en secoue les poils; cet ébranlement fait rejaillir de tous côtés l'eau & le tripoli, bientôt celui qui conduit la pierre en est tout couvert. C'est pour y remédier, qu'on a imaginé de renfermer la brosse dans une petite boete ou étui de fer-blanc, qui, contenant le poil, empêche que le tripoli ne s'échappe autant qu'il feroit sans cette précaution.

On prend ensuite de petits outils auxquels on a donné la figure d'une bouterolle; on les monte successivement sur le touret, commençant par ceux d'étain, puis par ceux de buis, & finissant par ceux qui ne sont que de bois blanc : on les insinue dans toutes les cavités qu'on a dessein de polir, & l'on parvient premièrement avec de la potée d'émeril, & tout de suite avec le tripoli de Venise très-fin, à adoucir principalement les chairs, & à mettre dans tout l'ouvrage le plus beau poliment. S'il reste quelques petites sinuosités où aucun outil n'ait pu arriver, on y introduit une pointe de plume, & avec de la potée d'émeril ou de diamant, secondée de beaucoup de patience, ces endroits s'éclaircissent & prennent le même poli que tout le reste. J'ai vu aussi employer, pour polir des camées, de la poudre qui provenoit de ces pierres à aiguiser connues sous le nom de pierres du Levant, ou de la vieille roche, lesquelles avoient été écrasées & pilées très-fin : & je crois que la méthode n'est pas mauvaise.

Si la pierre est gravée en creux, il ne s'agit plus que de donner le poliment à sa superficie extérieure, ce qui se fait sur la roue du lapidaire : mais quoique l'opération soit aisée, elle n'en demande pas moins d'attention : car si la pierre est remise entre les mains d'un ouvrier peu intelligent, un tour de roue peut affamer l'ouvrage & faire disparoître un travail délicat qui a demandé bien du temps, & qui doit montrer l'habileté du graveur. Aussi les bons artistes préfèrent-ils de faire eux-mêmes ce travail à la main, sur le dos d'une assiette d'étain, en promenant la pierre en rond avec du tripoli, autant de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le poliment vif dont elle a besoin. Cela même fait prendre à leurs pierres une forme convexe, & leur donne un galbe qui ne peut que produire un bon effet. (*Extrait du* Traité des pierres gravées, *par M.* MARIETTE.)

On vient de parler de la *gravure* en creux sur les pierres fines, & de celle en bas-relief qui produit les ouvrages que l'on nomme des camées : on travaille aussi les pierres fines en ronde-bosse : mais la pratique de ce genre est absolument la même que celle de la gravure en creux & en relief. La différence ne porte

pas sur le travail, mais sur la composition, qui appartient à la théorie, & cette théorie ne peut être autre que celle de la sculpture, puisque ces ouvrages sont en effet de la sculpture en petit.

Explication des Planches de la Gravure en pierres fines.

PLANCHE PREMIERE.

La vignette représente, *fig.* 1, la situation dans laquelle doit être le graveur pour travailler. Il a le pied droit posé sur la pédale qui donne le mouvement à la grande roue : de la main droite il tient une pierre fine adaptée à un manche par du mastic, & se prépare à l'approcher d'un outil qu'on voit sortir du touret.

Même vignette, *fig.* 2, Vue perspective de la table sur laquelle est posé le touret.

Au-dessous de la vignette, *fig.* 1, Plan de la table du graveur en pierre fines.

Fig. 2. Elévation géométrale de la même table, avec le développement de la roue.

Fig. 3. Touret monté sur son pied & enveloppé d'une chappe en forme de petit tonnelet. Cette chappe est coupée en deux parties. La partie inférieure est adhérente au pied du touret & sert de soutien à la machine : à chaque face est une ouverture pour laisser un passage libre à la corde qui va chercher la roue. La partie supérieure est mobile ; elle s'enlève & se remet à volonté. La machine présente ici une de ses faces latérales, & un outil prêt à travailler, tel qu'on le voit moins distinctement dans la *fig.* 1 de la vignette. Cet outil est logé sur la tête de l'arbre qui saille.

Fig 4. Le même touret vu par-devant, & n'ayant pas la partie supérieure de la chappe.

Fig. 5. Extrêmité de la tige qui laisse voir la bouche dans l'intérieur de laquelle se place le canon foré où se logent les outils.

PLANCHE II.

Fig. 1. Le touret que l'on a vu dans la *planche* I. Ici la partie supérieure du tonnelet a été enlevée pour laisser découvrir toutes les pièces qui y sont renfermées, & qui composent le corps du touret : savoir, F la petite roue d'acier ; elle est vue de profil : dans l'épaisseur de cette roue est pratiqué un canal où circule la corde qui la fait agir & mouvoir. Cette roue est montée sur un arbre aussi d'acier, (GG) couché horizontalement, dont les deux extrêmités (HH) roulent dans des collets d'étain, engagés dans les pièces de cuivre de bout, (II) qui sont arrêtées avec des vis à tête perdue, (KK) sur les parois de la partie inférieure du tonnelet. La tige ou canon d'acier (L) qui est forée d'un bout à l'autre, & sert à placer les outils avec lesquels on grave. Elle est montée sur la tête de l'arbre (GG) dont elle est un prolongement.

Fig. 2. Fort écrou qui retient le pied du touret par-dessous la table, l'y assujettit, & empêche la machine de vaciller.

Fig. 3. Tourne-vis, pour monter ou démonter les pièces d'assemblage qui composent le touret, quand on les veut nettoyer, ou quand il faut rétablir quelque pièce endommagée.

Fig. 4. Tige ou canon foré dans l'intérieur duquel se logent les outils.

Fig. 5. Boëte plate, servant à contenir couchés les outils à graver de différentes formes.

Fig. 6. Boëte de fer-blanc, fermée d'une plaque percée de plusieurs trous, pour recevoir les bouterolles & autres outils semblables, & les tenir de bout dans une situation qui les rende commodes à prendre.

Fig. 7. Petite bouteille remplie d'huile d'olive.

Fig. 8. Petit vase en forme de jatte ou de soucoupe, propre à mettre de la poudre de diamant détrempée dans de l'huile. On voit sur cette jatte la spatule avec laquelle on prend l'huile pour en imbiber les outils.

Fig. 9. Outil appellé *charnière* propre à faire des trous ou à enlever de grandes parties.

Fig. 10. Boëte à tenir la cire molle pour faire des empreintes.

Fig. 11. Brosse à longs poils, pour nettoyer l'ouvrage.

Fig. 12. Brosse à poils courts, renfermée dans une petite boëte de fer-blanc, & dont l'usage est de donner le poliment à l'ouvrage.

Fig. 13. La pierre à laquelle on travaille, montée dans du ciment de mastic, sur une petite poignée de bois.

Fig. 14. Support propre à tourner les outils sur le touret ; il consiste en une tringle quarrée, de fer poli, dont une des extrêmités est coudée pour lui servir de pied ou de point d'appui, lorsque l'autre extrêmité est logée dans l'ouverture, & que l'instrument est dressé pour tourner un outil : ce qui se fait sur un petit étau ou support qu'on peut faire promener sur la tringle, & amener au point où l'on veut, au moyen d'une coulisse qui en fait le pied, & d'une vis qui est en-dessous & qui la serre & l'assujettit.

Fig. 15. Ebauchoir de cuivre, d'étain ou de bois, pour terminer la gravure & y mettre le poliment.

Fig. 16. Spatule de fer, dont l'artiste se sert pour prendre de l'huile imbibée avec de la poudre de diamant & en arroser la gravure.

Fig. 17. Petit godet, monté sur un pied, dans lequel se conserve la poudre de diamant. On tient ce godet couvert quand on n'en fait pas usage.

Fig. 18. Pointe ou éclat de diamant, serti au bout d'une tige de fer ou de cuivre, ayant un manche pour la manier plus commodément.
Fig. 19. Un des outils avec lesquels on grave.
Fig. 20. Bouterolles. Il y en a de divers calibres.
Fig. 21. Scie à tête plate & tranchante.
Fig. 22. Autre scie plus épaisse & pareillement tranchante.
Fig. 23. Outil plat.
Fig. 24. Outil demi-rond à tête ronde.
Fig. 25. Outil demi-rond à tête plate.
Fig. 26. Outils à pointe mousse.

GRAVURE *en monnoies & médailles*. Tout le monde sçait que sous le mot générique de *gravure en creux*, on comprend la *Gravure* en pierres fines & la *Gravure* en métaux. Cette derniere s'employe beaucoup sur l'or, l'argent ou le cuivre, pour les sceaux ou les cachets; mais son plus noble emploi est sans doute sur l'acier pour les monnoies, les jettons & surtout les médailles. Je dis surtout les médailles, parce que les monnoies étant fabriquées avec une si grande rapidité & en si grande quantité, quelque soin que l'on apporte aux originaux, ils dépérissent bientôt dans l'exécution. Mais les médailles qui sont un objet de luxe & de curiosité, sont frappées & conservées avec attention : l'artiste peut donc & doit y mettre toutes les prétentions de goût dont il est capable.

Cet art doit commencer comme tous les autres; l'étude du dessin, celle d'après le modèle, même en grand, sont nécessaires à l'artiste qui s'y destine. Il faut qu'il sache, avant de graver, se faire un dessin ou un modèle en terre, ou plus ordinairement en cire, de ce qu'il doit exécuter, & sur lequel il puisse faire les changemens qu'il voudra; car il ne sera plus temps sur l'acier. Il faut qu'il dispose ses objets pour faire de l'effet avec plus ou moins de relief, évitant les raccourcis inutiles qui ne réussissent que très-rarement. Son dessin ou son modele étant arrêté, il aura à s'occuper de son acier qui lui préparera bien des difficultés à vaincre. Cette matiere, fiere & capricieuse, n'a donné jusqu'à présent presque aucune sûreté de réussite. La trempe, opération qui seule est capable de la rendre assez dure pour l'impression, la trempe expose les ouvrages les plus précieux aux risques les plus capables de décourager l'artiste : car, ou cette trempe n'a pas rendu l'acier assez dur, & alors il s'affaisse & se foule en creusant; ou elle est trop dure, & alors, pour peu qu'il y ait de défaut dans la matiere, elle casse quelque fois sans servir, mais plus souvent aux premieres épreuves de l'impression.

Mais n'affligeons pas d'avance l'artiste qui se destine à ce talent: si la dureté de la matiere qu'il employe exige de lui plus de peine, elle a aussi cet avantage qu'elle se travaille plus finement & plus précieusement qu'aucune autre, & que, par le moyen de la trempe, elle multiplie considérablement les épreuves d'un même ouvrage.

La *Gravure en médaille* peut se faire de deux manieres différentes & par des procédés qui paroissent opposés. On grave en creux & en relief. Le graveur choisira le moyen qui lui convient le mieux : mais ou il gravera son objet tout en creux, comme beaucoup de graveurs célébres, tels que les Allemands surtout, & le fameux Hedlinger & ses éleves; ou bien il gravera tantôt en creux, tantôt en relief; ou plutôt il fera en relief ce qu'on appelle ordinairement son poinçon, & après l'avoir imprimé sur une autre piéce, il le terminera en creux.

Le graveur donc s'adressera à un forgeron pour lui faire ce qu'on appelle son coin ou son quarré; & si cet artisan ne le sçait pas forger, il est bon que le graveur lui apprenne la maniere de le construire. Il prendra d'assez bon acier d'Allemagne qu'il corroyera bien debout, & sur lequel il appliquera une mise d'un bon doigt d'épais à plat; car l'acier debout à la surface seroit sujet à s'ouvrir. Il enveloppera le tout d'un cercle de fer doux, bien uni à l'acier, mais de maniere qu'il ne déborde pas par dessus. Il aura soin de le faire bien recuire, c'est-à-dire, de le faire bien rougir enfermé dans un creuset de fer ou de terre, rempli de poussier de charbon, & couvert & luté, de le laisser se refroidir tout seul; étant retiré de ce creuset, il sera le plus doux qu'il puisse être pour le travailler.

Je vois déja ce morceau d'acier à peu près octogone, large de 30 lignes pour une médaille de 22 ou 24 lignes, ou d'autre grandeur en proportion, bien dressé, limé bien plat, se présenter pour recevoir le dessin de ce qu'on veut y représenter. Ce dessin d'abord tracé avec une pointe, aura besoin d'être fixé avec un burin; ou plutôt avec une petite échoppe. Car, soit dit en passant, quoique le mot de burin soit beaucoup plus connu, cependant, dans la gravure en creux, on ne se sert presque jamais de cet instrument. Alors ce sont les échoppes rondes ou plattes de toutes grosseurs, & les onglettes rondes ou tranchantes qui vont travailler.

L'artiste, après avoir tracé son dessin, aura soin, en commençant à graver, de bien ménager & conserver son trait extérieur; car une fois perdu, il auroit de la peine à le retrouver; la matiere une fois trop ôtée ne se remet plus; on ne soude pas une piéce.

Ainsi il choisira ou de graver en creux ou en relief. S'il grave ce que l'on appelle un poinçon en relief, ce sera pour lui une espèce de petite sculpture; il découpera son dessin environ d'une bonne ligne sur le fond; il l'ébauchera soit au ciseau, si l'ouvrage est un peu considérable; soit

à l'échoppe ; & le terminera soit avec des cizelets, soit avec des rifloirs, & ensuite avec des petites pierres à l'huile pour faire disparoître les traits des outils ; ou plutôt il employera tous les moyens qui lui seront suggérés par son génie & son adresse. Il suffit que l'artiste réussisse : les moyens d'y parvenir doivent être laissés à son choix.

Son poinçon étant terminé, il le fera tremper pour l'imprimer ensuite à l'aide du balancier, sur ce que l'on appelle le quarré. Le quarré alors bien recuit aura besoin pour cette opération d'être un peu bombé par dessus, afin que la matiere puisse mieux prendre les formes du poinçon qui doit y entrer peut-être d'une ligne ; on le limera, on dressera la face ou le champ pour atteindre au diametre qu'on desire ; & s'il ne l'a pas, on recommencera l'opération de la presse du balancier. Le graveur aura soin de ne le pas changer de place en l'imprimant, pour ne pas doubler tous les traits, car son ouvrage seroit perdu.

Cette impression, si elle est bien faite, & si le poinçon a été bien terminé, avancera beaucoup l'ouvrage : mais il le faudra toujours retoucher, il faudra au moins graver les accessoires comme les lettres qui se font avec des petits caracteres séparés, & la bordure qui se fait sur le tour, bien adoucir le tout avec des limes douces & des pierres à l'huile.

Cette maniere de graver paroît la plus commode ; premierement, parce que le graveur, en faisant son poinçon, voit mieux son ouvrage que lorsqu'il travaille en creux ; secondement, parce qu'en supposant que le quarré qui souffre tous les efforts du monnoyage vienne à manquer, le poinçon est une ressource. Aussi elle a souvent séduit des graveurs qui ne se sont pas assez exercés à graver en creux, & dont les ouvrages durs & secs accusent leur négligence ou leur précipitation.

L'art du graveur en médailles consiste à sçavoir autant graver en creux qu'en relief & même davantage ; car bien des gens prétendent que le relief n'est pas une gravure proprement dite.

C'est donc au creux qu'un graveur doit s'exercer comme le plus difficile. Il faut qu'il se le rende aussi familier que le relief, & qu'il y voye presque aussi clair, quoiqu'il puisse & doive employer souvent, pour voir l'effet de ce qu'il aura creusé, de la cire qui doit être noire pour mieux accuser les formes. Quand il aura donc tracé, comme j'ai dit plus haut, son dessin sur son carré d'acier, il commencera volontiers par ce qui doit être le plus creux, pour se guider dans le relief qu'il doit donner au reste. Il ira toujours avec précaution ; car, comme je l'ai déja dit, quand on a ôté de la matiere de trop, on ne la remet pas, & il n'en faut pas ôter beaucoup pour faire un grand défaut.

Il employera donc les échoppes des différentes formes ; mais, s'il veut m'en croire, plutôt des grosses que des petites ; il n'employera les dernieres qu'à l'extrêmité ; il usera ensuite de ses rifloirs pour donner des rondeurs & ce qu'on appelle du large aux chairs, & de petits cizelets pour des nettetés dans les cheveux ou les draperies des figures ; & enfin pour donner le gras à l'ouvrage, & ôter tous les traits des outils, il se servira de petites pierres à l'huile, dures, faites comme des crayons, auxquelles il donnera les formes qu'il voudra sur une pierre de grais ; & souvent, sa cire à la main, il éprouvera l'effet de ce qu'il grave.

Mais la cire est flatteuse ; il faut donc, quand il croira son ouvrage achevé, qu'il en tire des épreuves en étain. Ces épreuves lui représenteront absolument l'effet de la médaille qu'il veut produire, du moins d'une des faces.

La maniere de tirer ces épreuves est facile. Il fera fondre de l'étain avec autant de bon plomb dans une cuiller de fer ; il préparera un papier en double, qu'il placera sur une table, & coulera dessus de cet étain fondu ; avec une carte il écumera la petite pellicule qui se forme à la surface, & avant qu'il ne se fige, il saisira son quarré & l'imprimera fortement dessus. La matiere prend toutes les finesses de la gravure, & avertit aussi des défauts mieux que toute autre chose. D'après cela, il retravaillera son carré & recommencera cette opération autant de fois qu'il en aura besoin pour se satisfaire sur son ouvrage. Enfin il tirera de ces épreuves finies, pour en conserver pour lui & pour les curieux de l'art ; car elles sont fort recherchées, le coin n'ayant encore éprouvé aucune altération.

J'ai oublié d'avertir l'artiste qui voudra tirer de ces étains de prendre des précautions pour se garantir des éclaboussures de cette matiere chaude ; car elle peut se jetter aux mains & au visage & faire grand mal. Le besoin fera imaginer les moyens : comme un grand gant de peau, un espece de camail aussi de peau avec un verre devant les yeux, ou toute autre maniere de se soustraire à ce danger. Il n'est pas nécessaire de dire qu'il faut deux coins ou quarrés pour frapper une médaille ; mais ces deux coins devront être un peu abattus autour du cercle de la médaille d'environ deux ou trois lignes & bien pareils l'un à l'autre ; cette petite retraite marquée dans la planche II, *fig.* 1, sert à recevoir une virole ou gros cercle d'acier, pour maintenir les deux quarrés au monnoyage, pour contenir la piéce de métal que l'on imprime, & l'empêcher de glisser ou de se fendre au bord sous les coups redoublés du balancier, qui auront besoin de se multiplier suivant le relief de la médaille. Telle médaille se frappe avec 20 ou 30 coups, & telle autre doit en recevoir 2 ou 300. La matiere de la médaille ainsi pressée, reçoit une grande dureté, & en terme

terme d'art *se recrouit*; aussi est-on obligé, après 12 ou 15, ou 20 coups, de la retirer, de la faire sortir de la *virolle* qui la contient, & de la faire rougir au feu pour l'attendrir & la rendre susceptible d'impression. On la remet ensuite entre les deux coins dans cette virolle dont on sent bien alors l'utilité; & l'on recommence ainsi jusqu'à parfaite impression.

Les coins, comme l'on pense bien, ont dû être trempés avant de subir l'impression du balancier, & il n'est pas inutile de décrire cette opération dont on fait souvent un mystere & qui est simple. Voici une méthode qui souvent réussit; mais dont on ne peut cependant garantir le succès constant. Ayez une boëte de fer assez grande pour avoir deux ou trois lignes de vuide tout autour du quarré dessus & dessous. Préparez de la suie grasse pilée assez fine. Vous la mouillerez modérément avec de l'urine; vous frotterez d'ail la surface de votre quarré gravé, vous y appliquerez ensuite de cette suie que vous ferez entrer dans la gravure; vous mettrez de cette suie dans la boëte un lit de quelques lignes, vous y poserez votre quarré la gravure en dessous, vous remplirez tous les vuides autour & au-dessus avec de la suie préparée; & remettrez dessus le couvercle de la boëte que vous luterez avec de la terre à lurer. Vous mettrez le tout dans un fourneau assez grand pour contenir au moins 3 ou 4 pouces de charbon autour de la boëte, & fait de maniere que le feu que vous mettrez au fond soit animé en-dessous par un courant d'air. Vous entretiendrez le feu assez ardent pendant environ une heure & demie. Il y a des personnes qui soutiennent le feu pendant deux ou trois heures; cela dépend de l'action du feu, de l'épaisseur de la boëte de fer, ou d'autres circonstances; mais on peut, après une heure & demie, lever le couvercle, découvrir le quarré, & voir s'il est assez rouge pour la trempe. Le degré de chaleur nécessaire dépend quelquefois de la qualité de l'acier; mais ordinairement il faut qu'il soit très-rouge, mais pas blanc, ni même près de l'être. L'usage apprendra le juste milieu; c'est le moment de le retirer du feu & de la boëte, avec une pince crochue, de le plonger dans l'eau froide, & de l'y agiter jusqu'à ce qu'il ne fasse plus aucun bruit. On l'y laisse refroidir tout à fait un quart d'heure & on le retire. Vous verrez si la surface blanche vous paroît propre, alors espérez le succès; vous polirez le quarré avec des pierres à l'huile, & le porterez à l'essai sous le balancier: c'est-là le moment de crise pour l'artiste ou il voit avec plaisir son ouvrage soutenir la forte épreuve de cette pression, ou il perd en quelques coups le travail de plusieurs mois; il rentrera triste chez lui, & ne reprendra courage à le recommencer qu'après quelques jours; car les premiers momens sont durs.

J'ai dit que les médailles avoient besoin de beaucoup de coups pour être imprimées; il n'en est pas ainsi des jettons & des monnoies. On les frappe d'un seul coup. Le graveur ménage la profondeur de sa gravure en conséquence. Les deux coins sont fixés dans le balancier; un des deux monte & descend, & produit une piéce à chaque coup; ce qui va quelque fois à 25 ou 30 par minute. (*Cet article est de M. Duvivier, Graveur des Médailles du Roi & des Monnoies, & membre de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture.*)

EXPLICATION

Des Planches de la Gravure en Médailles.

PLANCHE I.

La vignette représente un graveur de médailles à l'ouvrage. On voit sur sa table une partie des instrumens de son art; une pierre à l'huile, un quarré, des échoppes ou onglettes, un marteau, &c.

Au dessous de la vignette, *figure* 1, niveau pour s'assurer du dessus & du dessous du quarré, ainsi que de la surface qui environne l'ouvrage du poinçon.

Fig. 2. Boëte pour maintenir les quarrés en les travaillant, ou en faisant les bordures à l'aide du tour.

Fig. 3. Plan de ladite boëte.

Fig. 4. Clef pour serrer les vis de ladite boëte.

Fig. 5. Quarré de jetton: la surface en doit être bombée.

Fig. 6. Petit poinçon pour faire le grainetis des jettons.

Fig 7. Quarré de jetton octogone.

Fig. 8. Plan dudit quarré.

Fig. 9. Coussin pour poser l'ouvrage en travaillant. Celui qui est ici représenté est fait de deux calottes de prêtre, remplies de sable & cousues ensemble: ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse faire autrement des coussins pour le même usage.

Fig. 10. Gatte-brosse, ou gratte-brosse de fil de laiton.

PLANCHE II.

Fig. 1. Quarré de coin de médaille, gravé en creux.

Fig. 2. Le même quarré vu en dessus.

Fig. 3. Poinçon de médaille: sa seule dénomination de poinçon indique qu'il est de relief. On peut dire que c'est plutôt une sculpture en bas-relief, qu'une gravure proprement dite. D'un quarré gravé en creux & trempé, on peut, sous le balancier, tirer un poinçon en relief, comme d'un cachet en creux on peut tirer une empreinte en relief avec de la cire. Mais ce poinçon tiré d'un creux, demande toujours à

être retravaillé par l'artiste, comme il est obligé aussi de retravailler le creux que donne un poinçon. Ainsi, dans toute maniere d'opérer, le graveur en médailles doit savoir travailler en relief & en creux.

Fig. 4. Modele en cire. La représentation seroit la même pour une empreinte en cire tirée par l'artiste, pour voir l'effet de ce qu'il a gravé en creux. Il faut qu'il tire fort souvent de ces empreintes. On peut voir, à l'article *empreinte*, la composition de la cire propre à cet usage.

Le graveur ne fait pas toujours un modele de ce qu'il veut graver. Il se contente de faire un dessin beaucoup plus grand que ne sera la médaille. Il y trace des quarreaux ; il fait à la pointe le même nombre de quarreaux plus petits sur son acier, & à l'aide de ces quarreaux, il dessine à la pointe sur l'acier les contours & les principales formes de son ouvrage.

Fig. 5. Ebauchoir, pour faire des modeles en cire.

Fig. 6. Boëte à mettre des poinçons d'alphabets. Les lettres des légendes ne se gravent pas, elles se frappent avec des poinçons, dont chacun porte une lettre differente.

Fig. 7. Ciseaux pour ébaucher les poinçons des médailles. Les artistes habiles dans la gravure en relief, manient sur l'acier le ciseau aussi hardiment que les sculpteurs le font sur le marbre.

Fig. 8. Masse ou marteau court pour frapper les poinçons.

Fig 9. Autre marteau moins fort pour le même usage.

Fig. 10. Onglette tranchante.

Fig. 11. Onglette double.

Fig. 12. Echoppe ronde.

Fig 13. Burin. Le burin, proprement dit, & tel que l'employent les graveurs en taille-douce & d'autres artistes, est peu d'usage dans la gravure des monnoies & médailles. Le burin de cet art est l'onglette ou l'echoppe.

Fig. 14. Echoppe plate.

Fig. 15. Rifloir.

Fig. 16. Marteau à ciseler.

Fig. 17. Poinçon. Ce poinçon porte une fleur de lis. On peut en avoir qui portent différentes figures, lesquelles se trouvent gravées en les frappant sur l'acier. Nous avons déja dit que c'étoit ainsi que s'imprimoient dans l'acier les lettres des légendes.

Fig. 18. Frisoir pour matter.

Fig. 19. Traçoir.

Fig. 20. Matoir ou frisoir.

Fig. 21. Autre rifloir.

Fig. 22. Pointe à dessiner.

Fig. 23. Equerre.

Fig. 24. Equerre avec un poinçon : elle est portée sur une pierre à l'huile, pour applanir le poinçon.

Fig. 25. La même sans poinçon.

Fig. 26. Compas à vis.

Fig. 27. Poinçon.

Fig. 28. Contre-poinçon.

GRAVURE *en cachets*. On a vu à l'article précédent, & on pourroit même le concevoir sans l'avoir lu, que ce genre de *gravure* est le même que celui des monnoies ou médailles. Il exige la même étendue de talent, puisqu'on peut graver en cachet des sujets d'histoire, des têtes, des allégories, comme sur les médailles : mais on ne va jamais, dans le genre du cachet, jusqu'à une aussi grande proportion ; on est borné tout au plus à celle des jettons de moyenne grandeur. Cependant on pourroit encore, pour des sceaux, atteindre à la proportion des médailles.

Le graveur de médailles n'opere que sur l'acier : le graveur en *cachets* opere sur l'or, l'argent, l'acier, le cuivre.

Comme jusqu'à présent on n'a guere gravé sur les *cachets* que des armoiries ou des chiffres, les graveurs en ce genre avoient souvent à traiter les mêmes objets, & pouvoient faire grand usage de poinçons qui imprimoient ces objets sur le metal. Mais à présent que les armoiries sont interdites par la constitution françoise, l'art du graveur en cachets prendra vraisemblablement un vol plus élevé. Bien des personnes voudront avoir sur des cachets en métaux, des sujets que l'art des anciens & des modernes avoit plus ordinairement réservé à la *gravure* en pierres fines. On a jusqu'ici indiqué seulement par son cachet qu'on étoit noble de race & d'armes : on voudra indiquer à l'avenir qu'on est homme de goût, & l'on demandera au graveur ou la tête de quelques hommes célèbres, ou quelqu'allégorie ingénieuse, ou même quelque trait d'histoire. Le graveur de cachets, dans son genre borné, étoit presque mis dans la classe des artisans ; il formera une classe distinguée entre les artistes.

PLANCHE I.

Fig. 1. Poignée garnie de ciment & son cachet. Comme l'artiste ne pourroit tenir & manier à son gré le cachet qu'il travaille, il est obligé de le cimenter dans une poignée pour s'en rendre maitre.

Fig. 2. Il arrive souvent que l'on grave un cachet au bout d'un étui. Il faut avoir une poignée, telle que celle qui est ici représentée, dans laquelle l'étui est contenu, & qui ne laisse sortir que la partie qui doit recevoir le travail du graveur.

Fig. 3. Plan de cette poignée. On voit au milieu le trou arrondi qui a la forme de l'étui, & dans lequel il est renfermé.

Fig. 4. Bocal d'un verre très-pur, que l'on

remplit d'eau, & derriere laquel on place la lumiere pour travailler le soir. Le bocal est placé entre la lumiere & l'ouvrage, & fournit à l'artiste un foyer brillant, auquel il jouit de toutes les parties les plus fines de son travail.

Fig. 5, Sceau ou cachet, avec son plan.
Fig. 6. Boëte à contenir les poinçons.
Fig. 7. Sceau avec son manche.
Fig. 8. Marteau à ciseler.
Fig. 9. Gratte-bosse.
Fig. 10. Pince qui sert à tirer les cachets du feu, comme on le voit dans la vignette.
Fig. 11. Cire pour tirer les empreintes des cachets, & juger de l'effet que produisent en relief les travaux qu'on a faits en creux.

PLANCHE II.

Fig. 1. Plomb pour essayer les poinçons.
Fig. 2. Quarré pour travailler les poinçons.
Fig. 3. Même quarré avec son poinçon.
Fig. 4. Plan dudit quarré.
Fig. 5. Matrice pour conserver l'empreinte des poinçons.
Fig. 6. Quarré servant à applatir les cachets qui ont été coulés.
Fig. 7. Liége pour polir les poinçons lorsqu'ils sont trempés.
Fig. 8, Poinçon de différentes grosseurs.
Fig. 9. Lime plate.
Fig. 10. Lime demi-ronde.
Fig. 11. Lime tranchante.
Fig. 12. Pince pour prendre les poinçons.

GRENÉ, (subst. masc.) Le *grené* du crayon est la forte de grain que le crayon laisse sur le papier, quand au lieu de faire des hachures distinctes, on les place si près les unes des autres qu'elles font des masses par leur réunion. Le *grené* est bien plus moëlleux que ne le feroient des hachures qui laisseroient voir entre elles le blanc du papier. Cette opposition du blanc avec la couleur du crayon ne peut manquer d'avoir de la sécheresse & de la dureté. D'un autre côté un dessin qui ne feroit fait qu'avec du *grené*, auroit de la mollesse & feroit trop flou. Il est bon de commencer par établir un *grené*, & de porter les hachures par-dessus ce premier travail. Le goût inspirera quelque fois de laisser le *grené* pur; mais on ne peut là-dessus établir des préceptes.

Le *grené*, dans la gravure en maniere-noire, est formé par les points innombrables que trace sur le cuivre l'instrument appellé *berceau*. Dans les parties ombrées, ce *grené* ne se remarque pas; il produit des masses sourdes & obscures, que l'on peut comparer à un beau velours noir. Mais dans les parties voisines de la lumière, & même dans celles qui ne sont pas frappées de la lumière la plus piquante, l'artiste laisse voir un reste de *grené*, ce qui fait un effet heureux dans ce genre de gravure.



H

HOQUETTE, (subst. fem.) Instrument de fer, à l'usage des sculpteurs en marbre.

HUILE. *Peinture à l'huile*. La méthode de peindre en détrempant les couleurs à l'huile, est une invention des modernes. Elle est aujourd'hui plus pratiquée que toutes les autres, ce qu'elle doit aux avantages réels qu'elle a sur tous les autres procédés. Ces avantages sont la délicatesse & la beauté de l'exécution, l'union & le mélange des teintes, la vivacité des couleurs, la force & la vigueur de l'effet, la facilité qu'elle offre de produire des ouvrages qui peuvent se rouler & se transporter aisément, enfin sa résistance à l'eau qui ne peut la détremper. Elle donne le temps nécessaire pour empâter, adoucir, finir même, si l'on veut, jusqu'à l'excès; elle offre sa commodité de retrancher & changer tout ce qui ne plaît pas, sans qu'on soit obligé d'effacer entièrement ce qui est déjà fait. Enfin on peut employer cette maniere de peindre pour les compositions les plus colossales & pour les ouvrages de la plus petite proportion. La *peinture à l'huile* pourroit passer pour la plus parfaite des manieres de peindre, si elle n'avoit pas quelques désavantages qu'il ne faut pas dissimuler: c'est que quelques unes de ses couleurs se ternissent par la suite du temps, que d'autres noircissent, & que les carnations prennent un ton roux-jaunâtre qui en altere la vérité. Ce dernier défaut doit être attribué à l'huile avec laquelle on détrempe les couleurs, & en est peut-être inséparable. Cependant si l'on réfléchit sur les inconvéniens qui accompagnent les autres genres de peinture, on trouvera peut-être que celle à l'huile conserve encore la supériorité.

La plus grande commodité qui l'accompagne, c'est qu'elle permet de voir l'effet à mesure que l'on travaille, parce que les couleurs ne changent point en séchant. Ainsi l'on peut saisir dans le moment la vérité de la nature avec une telle précision, qu'il ne semble pas que l'on puisse rien desirer de plus. Comme l'effet que l'huile produit sur les teintes est connu, il faut le prévenir en l'employant dans la plus petite quantité qu'il est possible, & suppléant à l'huile de noix par celle d'aspic qui rend les couleurs plus maniables & plus coulantes, & qui s'évapore promptement. Entre les inconvéniens de la *peinture à l'huile*, il en est un que tout le monde a pu remarquer: c'est qu'elle donne aux couleurs un luisant qui empêche de voir commodément les tableaux quand ils sont posés en face du jour: il faut qu'ils reçoivent la lumiere de biais.

Les huiles qu'elle employe sont celle de lin, mais seulement pour l'impression, celle de noix, celle de pavot blanc, qu'on appelle huile d'œillet ou d'oliette, &, comme nous veoons de le dire, celle d'aspic.

Mais il y a des couleurs qui, broyées avec ces huiles, ne sèchent que très difficilement, ou même jamais. On a d'abord remédié à cet inconvénient en mêlant avec ces couleurs un peu de couperose blanche, séchée sur une platine de fer, & broyée à l'huile: mais la couperose a plusieurs inconvéniens. Celui dont on a été le plus frappé, c'est qu'elle est un sel, & l'on a craint avec raison que l'humidité ne la fit dissoudre, & qu'en séchant, elle ne laissât sur la surface du tableau une espèce de farine capable d'en ternir la beauté. C'est ce qui a fait chercher un autre siccatif, & l'on a trouvé celui qu'on nomme *huile grasse*.

On ne fait usage de cette huile que pour les couleurs difficiles à sécher, telles que l'outremer, la lacque, les stils de grain, les noirs de charbon, & surtout les noirs d'os & d'ivoire, qui exigent un peu plus de siccatif que les autres couleurs. Sans cet intermédiaire, ils seroient plusieurs années à sécher. Quand on rompt ces couleurs avec du blanc de plomb, comme ce blanc est lui-même fort siccatif, il faut mettre moins d'huile grasse. On peut observer en passant, que toutes les couleurs sèchent beaucoup plus vite en été qu'en hiver.

On peint à l'huile sur le bois, la toile, le taffetas, le cuivre, les murailles. Pour connoître la maniere de préparer ces différentes surfaces propres à recevoir la peinture, voyez l'art. Impression.

Toutes les couleurs qu'on employe pour la Fresque sont bonnes pour la *peinture à l'huile*, excepté le blanc de chaux, le blanc de coquilles d'œufs, & la poudre de marbre.

On fait aussi usage du *blanc de plomb*, du *massicot jaune* & du *massicot blanc*, de l'*orpin jaune* & de l'*orpin rouge*. Ces deux dernieres couleurs doivent être employées pures: on ne peut les rompre avec d'autres, parce qu'elles les gâtent & les noircissent. Quelque fois on les calcine pour leur ôter leur mauvaise qualité; mais dans cette opération, il faut bien se garder d'en respirer la vapeur qui est mortelle. On peut dire en général qu'il est sage de rejetter absolument les orpins: ils peuvent devenir funestes à

l'artiste qui les employe, & au tableau pour lequel il en fait usage.

On se sert aussi du *cinnabre* ou *vermillon* qui ne subsiste guere à l'air.

De la *lacque fine* qui a le même inconvénient.

Des *cendres bleues* & des *cendres vertes* bonnes uniquement pour le paysage.

Du *bleu de Prusse* qui devient un peu verd avec le temps.

Du *noir de fumée* calciné, qu'on peut employer seulement dans les draperies noires.

Du *noir d'os* & du *noir d'ivoire* : suivant Pline, ce fut Apelle qui inventa le dernier.

Des *stils de grain* que les peintres sages rejettent, parce qu'ils sont sujets à changer, & même à s'évanouir presqu'entierement.

De la *terre d'ombre* qui est une très mauvaise couleur, sujette à pousser, de même que le *minium*, ou mine de plomb d'un rouge orangé.

Le *carmin* feroit d'un excellent usage; mais il a peu de corps, & est fort cher.

L'*outremer* est plus cher encore : cependant on ne peut se dispenser de l'employer, surtout dans les carnations fines, telles que celles des femmes & des enfans, quand on veut faire des ouvrages qui soient de durée.

L'*azur* ou l'*émail* noircit à l'huile.

Le *bleu d'Inde* a beaucoup de corps avec le blanc; mais il se décharge beaucoup en séchant. Il faut avoir soin de le coucher un peu épais, & d'y mettre peu d'huile. Pour lui assurer de la durée, il faut le glacer à l'outremer. On ne le fait entrer que dans des ciels & des draperies.

Le *verd-de-gris* est d'une belle couleur, mais sa beauté est perfide : pour peu qu'il en entre dans l'impression d'une toile, il est capable de tout gâter. Il devient noir peu de temps après avoir été employé. On le calcine quelque fois pour le rendre plus durable; mais quelque moyen qu'on employe pour le purifier, il reste toujours dangereux pour les autres couleurs, & ne peut être employé que seul. Il ne faut jamais s'en permettre l'usage que pour en mêler en fort petite quantité avec les noirs, qu'il a la faculté de rendre très-siccatifs; & l'on doit avoir grande attention de ne pas se servir, pour les autres couleurs, des pinceaux avec lesquels on a employé le verd-de-gris.

Quelques peintres se servent d'un noir particulier pour retoucher leurs ouvrages à l'huile, & pour donner beaucoup de force dans les bruns. Cette couleur est le bitume de Judée, qu'on appelle asphalte, & que, par corruption, les artistes nommant spalte. Un peu écrasé, il se fond aisément dans l'huile sur le feu : il est d'un noir roussâtre tirant sur le minime; il se glace facilement & est fort doux à la vue, mais il ne séche jamais, à moins qu'il ne soit mêlé avec un fort siccatif; aussi peut-on, après l'avoir préparé, le conserver pendant plusieurs années pour s'en servir au besoin. On peut y mêler, pour siccatif, un peu de verd de gris.

Les principaux instrumens de la peinture à l'huile sont le *chevalet*, la *boëte à couleurs*, les *brosses*, les *pinceaux*, la *palette*, le *couteau à couleur*, l'*appuie main*. Voyez ces mots à leur ordre alphabétique.

EXPLICATION

des Planches qui concernent la peinture à l'huile.

PLANCHE I.

Vignette. Elle représente un attelier dans lequel on a tâché de réunir plusieurs genres de peinture.

La figure 1 représente le peintre d'histoire. *a*, son marche-pied. *b*; grande boëte à couleurs. *c*, pierre à broyer les couleurs.

La figure 2 représente le peintre de portraits. *d*, sa boëte à couleurs.

La figure 3 représente un peintre occupé à réduire un tableau dont il veut faire une copie. *e*, le tableau qui lui sert de modele. *f*, la toile sur laquelle il a tracé, dans une plus petite proportion, autant de quarreaux qu'il en a fait sur celui qu'il se propose de réduire.

La figure 4 représente le peintre de portraits en miniature.

On apperçoit dans le fond de l'attelier deux figures antiques, un globe, une équerre, & des livres, qui sont autant de choses utiles au peintre, & qui désignent l'étude de l'antique, l'histoire, la géographie, & l'architecture.

Bas de la planche. Fig. 1. Appuie-main.

2. 3 & 4. Couteaux de différentes formes.

5 & 5. Brosses.

6. Biéreau dont on se sert pour fondre les couleurs.

7. 8 & 9. Pinceaux.

10. 11 & 12. Palettes de différentes formes.

PLANCHE II.

Fig. 1. Boëte à couleurs.

2. Coupe de cette boëte.

3. Son plan.

4. Boëte de fer blanc pour contenir les pinceaux & les vessies. *a*, le pincelier. *b*, quarré pour mettre les vessies. *c*. quarré dans lequel on met l'huile d'olive pour détremper les pinceaux.

5. Coupe du pincelier.

6. Coupe du quarré qui sert à faire tremper les pinceaux.

7. Autre boëte de fer blanc pour mettre les couleurs en poudre.

8. Vessie contenant une couleur broyée.

PLANCHE III.

Fig. 1. Grand échafaud à roulettes pour les grands tableaux.

2. Grande échelle avec son banc pour le même usage.

3. Petit marche-pied.

4. Roulettes de l'échafaud, *fig.* 1.

5. Banc qui s'accroche aux échelons de la fig. 2.

PLANCHE IV.

Fig. 1. Chevalet dont la barre se monte sans chevilles, par le moyen du ressort 5, qui appuie sur les dentures.

6. Le montant de ce chevalet qui sert à retenir les toiles à volonté, à hauteur convenable.

2. Toile tendue sur un chassis commun.

3. Gode-miché double, pour contenir l'huile grasse & l'huile d'œillet.

4. Gode-miché simple, pour contenir l'huile grasse.

PLANCHE V.

Fig. 1. Vue d'angle du chevalet représenté fig. 1. de la planche précédente.

2. Cheville qui empêche la queue de remuer.

3. Plan du ressort.

4. Chappe du même ressort, avec les dentures.

5. Toile tendue sur un chassis à clef.

PLANCHE VI.

Fig. 1. Chevalet vu de face & qui se plie du sens que l'on veut.

2. Vue perspective du même chevalet.

3. Partie du même chevalet vu par derriere, avec emmanchemens.

4. Profil du même chevalet.

5. Appuie-main.

6. Chevalet ordinaire.

7. Partie du même chevalet vu par derriere.

8. Chevilles.

9. Barre pour poser les toiles qu'on peint.

10. Pierre à broyer les pastels.

11. Boëte au pastel.

Huile. *Peinture à l'huile.* Le Comte de Caylus, en faisant des recherches pour recouvrer la peinture encaustique des anciens, a été conduit par ses expériences à proposer une nouvelle maniere de peindre à l'*huile*. Quoique nous ne sachions pas qu'aucun artiste l'ait mise en pratique, nous croyons cependant devoir la consigner dans ce dictionnaire. L'attachement naturel aux habitudes qu'on a contractées, peut faire négliger longtemps des découvertes, dont on sera forcé dans la suite de reconnoître les avantages. Les idées nouvelles peuvent être quelquefois comparées à des semences qui restent ensevelies sous la terre, germent enfin, levent, prospérent & produisent des fruits.

On peindra à l'eau, dit le Comte de Caylus, sur une toile à crud, avec des couleurs ordinaires, en observant cependant de ne faire usage que de celles que l'on employe communément dans la *peinture à l'huile*. Lorsque les couleurs seront séchées, on humectera le tableau par derriere avec de l'huile de pavot, appellée d'oliette, qui jaunit moins que les autres huiles. Personne n'ignore combien l'huile s'étend facilement, & combien il est aisé de la distribuer également partout, soit avec le pinceau, soit avec toute autre chose qui puisse en faire la fonction. L'huile pénétrera la couleur, fera corps avec elle, & rendra, lorsqu'elle sera séchee, le tableau aussi solide que s'il avoit été peint avec des couleurs broyées à l'*huile*. Cette espece de peinture peut avoir l'avantage de faire un tableau sans aucuns luisans, parce qu'ils ne viennent ordinairement que de l'excès de l'*huile*: les tableaux peints de cette maniere seront aussi moins sujets à changer, en raison de la juste proportion qui se trouvera entre l'huile & les couleurs.

On pourroit, au lieu d'*huile*, employer un vernis blanc-gras siccatif. On pourroit aussi pratiquer cette peinture sur le papier comme sur la toile. Au reste ce sera aux artistes à juger des avantages ou des désavantages de cette petite nouveauté; dans les arts, une expérience vaut mieux qu'une conjecture.

Nous croyons que, par ce procédé, on ne pourroit manquer de perdre quelques uns des avantages que la *peinture à l'huile* a sur la détrempe, & qui tiennent à la manœuvre de ce genre. Il s'agiroit de savoir si les avantages de la nouvelle découverte l'emporteroient sur les inconvéniens qu'elle entraîneroit avec elle. Il en est un qui semble très-grave: comment employeroit-on les couleurs dont on ne peut faire usage qu'à l'aide d'un siccatif? Les rejetteroit-on? mais elles paroissent nécessaires, & quand on pourroit s'en passer à la rigueur, ce seroit dépouiller l'art de l'une de ses richesses. Frotteroit-on le derriere de la toile d'une huile ou d'un vernis capable de faire sécher ces couleurs? Mais les autres couleurs, qui sont siccatives par elles-mêmes, deviendroient trop séches, & le tableau s'écailleroit. Appellons-en à l'expérience avec l'inventeur.

Huile. *Maniere de peindre à l'huile les estampes en taille-douce.* Quand on employe de belles estampes à cet usage, on peut dire que ce secret est celui de les gâter. Les habiles graveurs ont employé tout leur art à rendre leurs estampes aussi agréables qu'elles puissent l'être;

tout ce qu'on y ajoute les dégrade, en empêchant de bien voir les savans travaux qu'ils ont pris tant de peine à établir.

Cependant, comme il est des gens qui aiment mieux les différentes sortes d'enluminure, que la plus belle gravure, parce qu'ils n'entendent rien aux beautés de cet art, & que les couleurs ont pour tous les yeux un charme naturel, nous ne refuserons pas de donner ici le moyen de les satisfaire. Nous ne ferons que transcrire ce qui se trouve sur ce sujet dans la derniere édition des *Elémens de Peinture pratique*. Cette méthode pourroit être pratiquée sur des estampes d'animaux, de plantes ou d'autres objets d'histoire naturelle, dont on voudroit marquer les couleurs.

On colle l'estampe sur un chassis de bois, après l'avoir humectée d'eau, comme si l'on vouloit faire un chassis de papier. Lorsqu'elle est seche, il faut la vernir par derriere avec de l'huile de térébenthine ou avec du vernis ordinaire pour les tableaux, ou avec le vernis dont la composition est ci-après. Puis il faut avoir des couleurs broyées avec de l'huile de noix, & les appliquer à plat & sans ombrer sur le revers de chaque partie de l'estampe, telles que les carnations, les cheveux, les draperies, &c. faisant à peu près les mélanges; comme du blanc & un peu de vermillon pour les carnations, un peu de rouge aux joues & aux levres, &c. On couche ces couleurs à plat, parce que les tailles de la gravure suffisent pour rendre l'effet des demi-teintes & des ombres. Lorsque vous aurez couché, comme on vient de le dire, toutes les couleurs sur le dos de l'estampe, vous la vernirez du côté de l'impression avec un vernis blanc, & la laisserez secher. Si elle ne vous paroît pas assez luisante ou transparente, vernissez-la encore une fois. Mais avant que de la laisser entierement secher, si vous avez dessein, pour rendre l'ouvrage encore plus barbare, d'y ajouter de l'or ou de l'argent moulu en quelques endroits, vous détremperez de l'or en coquilles avec de l'eau gommée, & vous l'y appliquerez un peu épais, autrement l'or venant à secher, se retireroit par petits points: au lieu que si l'or ou l'argent est en bonne consistance, vous en admirerez la beauté sur le vernis. Le tout étant bien sec, & l'estampe étant encore sur son même chassis, si vous apprehendez qu'elle ne se casse ou ne se déchire par la suite, il faut avoir un carton de la même grandeur que l'estampe, & l'y coller sans l'ôter du chassis jusqu'à ce qu'elle soit bien seche. Alors vous pouvez la retirer & la mettre dans une bordure.

Vernis pour préparer les tailles-douces avant de les peindre à l'huile. Ce vernis se fait sans feu. Mettez dans un vase de terre ou de fayence un quarteron de térebenthine; autant d'huile d'aspic, & la hauteur d'un doigt d'esprit de vin dans un verre. Délayez la matiere avec un pinceau de la grosseur du pouce, & le plus doux que vous pourrez trouver, jusqu'à ce qu'elle soit épaisse comme une glaire d'œuf. Alors votre estampe étant montée sur son chassis, & couchée à plat, vous la frotterez par derriere, en étendant le vernis le plus promptement qu'il se pourra: vous la retournerez du côté de la gravure, en ferez autant, & la laisserez sécher. Si le vernis est longtemps à sécher, mettez par-dessus une couche d'esprit de vin.

Autre manière mieux détaillée. Prenez des estampes en taille-douce, dont les figures soient un peu grandes: celles qui sont gravées en maniere noire sont très-propres à cet usage. Humectez légérement l'estampe par derriere avec une éponge très propre & imbibée d'eau bien claire, collez-la promptement sur un chassis de bois avec de la colle de farine, & laissez-la sécher. Prenez ensuite du vernis ordinaire, & mêlez-y trois fois autant d'huile de terebenthine; faites-le chauffer un peu sur les cendres chaudes, & l'ayant bien remué avec une brosse de poil de porc, couchez-en également partout sur le derriere de votre estampe. S'il se trouve quelques endroits où le vernis n'ait point pénétré, mettez y une goutte de la même huile & passez y ensuite la brosse. Deux ou trois heures après, donnez encore une couche de votre vernis pur & sans addition d'huile, & exposez votre chassis au soleil ou dans un lieu chaud. Réitérez vos couches jusqu'à ce que l'image soit claire & transparente comme du verre blanc, & laissez-la sécher jusqu'à ce que le vernis ne prenne plus au doigt. Alors vous observerez quel est l'envers de l'estampe pour y appliquer vos couleurs en la maniere suivante.

Prenez de la couleur de cheveux & mettez-en partout où il y a de la chevelure; mais prenez garde de déborder: il vaut mieux laisser quelques cheveux échappés sur le visage sans y mettre de cette couleur. Après cela faites la teinte des joues avec la couleur qui y est propre. Pour agir plus surement, opposez une feuille de papier blanc à l'endroit où vous voulez appliquer vos couleurs, afin de mieux voir l'effet & le degré de la teinte que vous voulez mettre: puis le blanc des yeux, le rond de la prunelle, les sourcils, les levres, &c. Composez ensuite de la couleur semblable aux carnations des figures que vous voulez faire, & couchez-en partout sur le visage, sans autre attention que de ne pas frotter en couchant cette couleur, de peur d'effacer celle qui y est déja, & de gâter ce qui est fait. Observez la même chose à l'égard du reste du corps où il se trouve de la couleur de chair à mettre. Pour les draperies & autres accessoires, il n'y a qu'à les reconnoitre & leur donner tout uniment les

couleurs qui leur conviennent, ayant soin qu'elles soient bien broyées avec de l'huile de noix ou de lin. Les tailles de l'estampe, comme on l'a dit, feront d'elles-mêmes l'effet des ombres sous les teintes que vous y aurez appliquées. Voici les couleurs qui conviennent le mieux à cette sorte de travail.

Pour les draperies d'écarlate, on prend du beau vermillon, avec un peu de laque fine & de mine orangée.

Pour la couleur de cerise, du vermillon avec un peu de blanc de plomb.

Pour la couleur de feu, du vermillon & du stil-de-grain.

Pour le jaune, du beau massicot doré & pâle, avec du jaune de Naples.

Pour l'aurore claire, comme les rayons du soleil, les gloires, &c. de l'ochre jaune, du vermillon & du blanc, le tout à volonté.

Pour le noir, on ne se sert pas de noir pur; mais on le représente avec du gris composé de noir de charbon de saule, ou du noir d'os brulés, mêlé avec du blanc de plomb : c'est ainsi qu'on rend toutes les étoffes noires de soie ou autres.

Pour les fonds & les rochers, on prend du blanc mêlé avec du noir d'os. Les fabriques, les masures se représentent aussi avec le même gris plus ou moins foncé.

Les lointains, paysages & terrasses se font de différentes manieres. Quand les arbres sont dans le lointain, on prend un peu de bleu ou de cendres vertes, avec un peu d'ochre jaune, & quelque fois un peu de laque pour les troncs les moins éloignés. Pour les branchages des plans avancés, on se sert du verd-de-mer fait avec du stil-de-grain, des cendres bleues & du blanc, plus ou moins. Pour les terrasses, on prend quelque fois du rouge-brun, de l'ochre jaune & du noir d'os.

Pour les toits & couvertures de maisons, on mêle du gris & du rouge à discretion.

Les nuées se représentent 1°. avec du blanc & du vermillon, si elles doivent être rougeâtres. Si elles doivent être claires, on y met plus de blanc, particulierement lorsqu'elles approchent davantage du soleil. Les nuées ordinaires se font avec du charbon de saule, du blanc & tant soit peu de rouge.

Les eaux se font avec des cendres vertes & bleues; en quelques endroits avec du blanc.

La couleur de chair se fait pour les hommes avec du blanc, de l'ochre jaune & un peu de rouge-brun : pour ceux qui ont le teint basané, avec du blanc, de l'ochre jaune, du brun-rouge & un peu de vermillon. Pour les femmes & les enfans, on prend du blanc de plomb, du vermillon, de la lacque fine, & un peu de mine orangée, le tout à volonté.

Pour les cheveux, on se sert de blanc & d'ochre jaune pour les blonds, & de blanc mêlé avec du noir d'os pour les bruns.

Le violet se fait avec du bleu & de la laque fine. Le verd avec du verd-de-gris & du massicot, ou bien avec des cendres bleues & du stil-de-grain. il s'éclaircit avec le blanc; si on le veut plus verd, il faut y mettre plus de stil-de-grain, & pour le rendre plus éclatant, il y faut plus de massicot jaune.

(Telles sont les couleurs qu'indique l'auteur que nous avons cité. Plusieurs sont peu solides ou tendent à noircir, ce qui est assez indifférent pour ces sortes de chefs-d'œuvre. Cependant si l'on coloroit de cette maniere des morceaux d'histoire naturelle qui méritassent d'être conservés, il faudroit employer des enlumineurs qui ne fussent pas sans intelligence de la peinture, & choisir les couleurs les moins altérables indiquées dans les différens articles de ce dictionnaire qui concernent ces matériaux de l'art.)

L'ouvrage étant achevé, vous pourrez, pour en conserver les couleurs, le vernir avec un des vernis dont on se sert pour les tableaux à l'huile.

Pour peindre sur le papier comme à l'huile. Prenez un jaune d'œuf bien séparé du blanc : délayez-le avec deux fois plein la moitié de sa coquille d'eau claire; battez bien ce mélange, & mettez-en un peu dans toutes les couleurs dont vous voulez vous servir pour peindre sur l'estampe.

Huile. (subst. fém.) Les peintres font usage de différentes sortes d'huiles, soit pour broyer les couleurs, soit pour les employer au bout du pinceau.

L'huile de lin est plus facile à se dégraisser que les autres, & plus prompte à sécher. On la tire par expression des graines de lin. Il faut la choisir claire, nette, amere au goût. Plus elle a cette qualité, & plus elle est siccative, mieux elle se cuit & moins elle est sujette à se gerser. La meilleure vient de Hollande : celle qui vient de Lille est souvent mêlée d'huile de navette. Pour rendre l'*huile de lin* aussi blanche que l'huile d'œillet, il faut la mettre dans une cuvette de plomb exposée pendant un été au soleil; on y jette du blanc de ceruse & du talc calciné : ce mélange attire les parties grasses au fond & éclaircit l'huile. Au reste, comme cette huile est plus grasse que celle de noix, on ne l'employe que dans les impressions.

L'huile de noix dont se servent nos artistes est celle qu'on obtient par une seconde expression des noix : elle l'emporte sur l'*huile de lin* par sa blancheur, mais elle est moins siccative. On s'en sert pour broyer & détremper les couleurs claires, telles que le blanc & le gris, que l'*huile de lin* terniroit un peu. Il faut la choisir blanche &

& sentant bien son fruit, tant au goût qu'à l'odorat.

L'*huile d'œillet* ou d'*oliette* est celle qui provient, par expression, de la semence du pavot noir pilé. Il faut la choisir plus claire que l'huile d'olive & sans saveur ni odeur. C'est la plus blanche de toutes les huiles; aussi l'employe-t-on pour broyer & détremper le blanc de plomb, lorsqu'on veut de beaux blancs.

L'*huile grasse*, ou *siccative*, est le plus puissant des siccatifs. Elle se prépare en mettant une demi once de litharge, autant de ceruse calcinée, autant de terre d'ombre, & autant de talc ou de pierre à Jesus: en tout deux onces de matiere pour une livre d'huile de lin, qu'on fait bouillir à feu doux & égal, de [illegible] que l'huile ne noircisse. Quand elle mousse, il faut l'écumer; lorsque l'écume commence à se raréfier & à devenir rousse, l'huile est suffisamment cuite & dégraissée. Les matieres qui se trouvent alors dénaturées en partie, laissent un marc ou sédiment dans lequel se trouve une portion de la partie [illegible]uqueuse de l'huile, qui s'est combinée avec les ingrédiens sous une forme emplastique. On laisse ensuite reposer l'huile ainsi desséchée & préparée, parce que, dans les intervalles du repos, elle dépose toujours un peu & devient plus claire. Plus elle est ancienne, meilleure elle est.

Au reste, comme l'observe M. de Machy, habile chymiste, l'huile qu'on appelle *grasse* ne pouvoit recevoir une dénomination plus contraire à sa nature: car loin de rendre l'huile de lin plus grasse par l'opération qu'on lui fait subir pour la rendre siccative, on la dégraisse au contraire. Mais on essayeroit envain de lui faire perdre le nom qu'elle porte dans les boutiques & dans les atteliers, & qui est consacré par l'usage: il suffit d'avertir que ce nom n'exprime pas une idée physique.

Observons que vingt-quatre heures après que l'*huile* nommée *grasse* est dégraissée, il doit se former à sa surface une pellicule: si elle ne se forme pas, c'est la preuve qu'il y a encore de l'humidité, qu'elle n'est pas assez desséchée & qu'elle n'a pas acquis assez de corps. (*Extrait de l'art du peintre par M. Watin.*)

L'auteur du *Traité de la peinture au pastel* remarque que l'*huile grasse* étant composée avec des chaux de plomb, tend à se rembrunir & à brunir les couleurs. Si on y fait entrer de la couperose blanche, elle a le même défaut, parce que cette couperose est du zing dissout par l'acide vitriolique. Il propose de faire concentrer l'huile de noix, en la faisant bouillir une heure au bain-marie. Il propose aussi l'huile de Copahu, qui est nette, limpide, & lui a paru sécher très-vite. Il pense qu'on y pourroit mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Il seroit à souhaiter que des artistes missent en expérience les différentes vues de cet auteur.

L'*huile d'aspic*. C'est une huile essentielle de lavande. La meilleure est celle que Pomet dit être fournie par une lavande sauvage fort commune en Languedoc. Mais, suivant un mémoire du chymiste Geoffroi, inséré dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1715, l'*huile d'aspic* ordinaire est falsifiée. Tantôt elle est faite d'esprit de vin dans lequel on met communément trois quarts d'huile essentielle; tantôt ce n'est que de l'huile essentielle de térébenthine, parfumée d'une trop petite quantité de véritable huile d'aspic. M. Valmont de Bomare indique un moyen facile de découvrir la fraude. Si l'on jette dans de l'eau commune l'*huile d'aspic* mêlée avec de l'esprit de vin, ce dernier se mêle avec l'eau, & l'huile surnage. Pour connoître celle qui est mêlée avec de l'huile de térébenthine, ou quelqu'autre huile, il faut en brûler un peu dans une cuiller de metal: si elle est pure, elle donne une flamme subtile, une fumée d'une odeur qui n'est pas desagréable & en petite quantité: au lieu que c'est tout le contraire lorsqu'elle est falsifiée. Les peintres à l'huile se servent de l'*huile d'aspic* pour retoucher plus aisément leurs ouvrages. Elle est propre aussi à enlever la crasse des tableaux & à les nettoyer; mais il faut prendre garde qu'elle n'enleve les couleurs. C'est de cette huile que les peintres en émail font usage.

Huile de térébenthine. Elle est extraite de la résine du meleze, du sapin, ou du térébinthe qui croît dans l'Ile de Chypre: c'est de ce dernier arbre qu'elle a tiré son nom. Elle est fort bonne à retoucher les tableaux; on s'en sert avec succès pour la mêler avec l'outremer & les émaux; elle donne la facilité de les étendre, & s'évapore aussitôt. Il ne faut pas mêler beaucoup d'autre huile avec celle-ci: cela ne serviroit qu'à la faire jaunir.

Huile à broyer les couleurs qui doivent être exposées à l'air. Prenez deux onces de mastic en larmes, bien claires, & broyez-les avec de l'huile de lin. Versez ce mêlange dans un pot de terre vernissé que vous mettrez sur le feu: vous y ferez fondre peu-à-peu le mastic, remuant toujours la matiere: puis vous laisserez refroidir cette huile, & regarderez si le mastic est fondu & bien incorporé avec l'huile. Alors vous vous en servirez pour broyer les couleurs que vous employerez à des ouvrages qui doivent être exposés aux injures du temps.

A la recette de l'*huile grasse* que nous avons extraite du livre de M Watin, nous croyons devoir en joindre d'autres qui nous sont fournies

par le nouvel éditeur des *Elémens de peinture pratique*.

Faites cuire dans un pot de terre de l'huile de noix avec le dixième ou tout au plus le huitième de litharge. Il faut la faire cuire doucement, de peur qu'elle ne noircisse, & qu'elle ne se répande en bouillant trop fort. Pour éviter cet inconvénient, on ne remplit le pot qu'à moitié. Quand elle commence à s'épaissir, on l'ôte de dessus le feu, & on la bat bien avec une spatule de bois, en y versant un peu d'eau. Aussitôt qu'elle est reposée, on peut en faire usage. Quelques personnes croyent la dégraisser & la rendre plus coulante, en y jettant un oignon coupé en plusieurs morceaux, ou une tranche de pain lorsqu'elle est sur le feu.

On peut faire encore de l'*huile siccative* d'une autre maniere. On prend de l'émail ou de l'azur en poudre, & on le fait bouillir dans de l'huile de noix. Au bout de quelque temps, on retire le vaisseau du feu, & on laisse reposer le tout. Le dessus de cette huile sert à mêler avec le blanc & à le détremper : on s'en sert aussi pour les autres couleurs qu'on veut conserver pures & éclatantes.

Autre huile grasse. Délayez dans un demi-septier d'huile de lin & un demi verre d'eau, gros comme la moitié d'un œuf de couperose blanche; ajoutez-y autant de litharge d'or & autant de mine rouge, & enfin gros comme une petite noix de blanc de plomb broyé à l'huile. Faites bouillir le tout lentement pendant une heure & demie. Lorsque la liqueur sera devenue rouge, tirez le vaisseau du feu, & laissez-le reposer. Pour bien dépurer l'huile, vous la verserez peu-à-peu, & par inclinaison, dans un autre vaisseau. Il y a des personnes qui, au lieu de couperose, mettent même quantité de terre d'ombre pulvérisée.

Autre. On peut faire de l'*huile grasse* ou *siccative*, en très-peu de temps. Il ne faut que bien broyer de la litharge d'or avec de l'huile de noix: On fait bouillir le tout sur le feu l'espace d'un demi-quart d'heure, & l'huile grasse est bonne à employer. Sur une pinte d'huile, il faut une livre de litharge.

Huile à retoucher. Elle offre le moyen de retoucher en peignant à l'huile & de peindre partie par partie. La recette en a été communiquée à M. Watelet par M. Le Prince, peintre habile.

Prenez de l'huile d'œillet bien choisie; battez-la dans une bouteille avec de l'eau bien claire, puis laissez-la exposée au soleil : elle se clarifie & devient blanche & pure.

Lorsque vous voulez repeindre ou retoucher une partie, sans repeindre le tout, prenez de cette huile sur votre palette; mettez-y une portion de salive qui ne soit pas mêlée d'alimens. Battez, ou remuez en rond avec une brosse propre, jusqu'à ce que ce mélange ait la consistance d'une espece de pommade. Frottez alors pendant quelque temps la place que vous voulez repeindre; puis essuyez avec la paume de la main ou les doigts bien propres, & peignez.

Si vous voulez que ce que vous retouchez soit encore bon à peindre le lendemain, ou même le sur-lendemain, mêlez plus d'huile que de salive dans des proportions que vous indiquera l'expérience.

M. Watelet, à la suite de cette note trouvée dans ses papiers, parle d'une autre *huile à retoucher* que vend, dit-il, le sieur Hostrol, & qui lui paroît d'un usage encore plus sûr & plus facile. Il soupçonne qu'elle n'est qu'un mélange de sel de Saturne & d'huile d'œillet clarifiée, le tout réduit en consistance de pommade. Il assure qu'il en a fait plusieurs fois l'expérience avec succès; mais ce qui est capable d'inspirer encore plus de confiance que les essais d'un amateur, c'est qu'il ajoute que M. van Spaendonck, célèbre par ses tableaux de fleurs, s'en sert habituellement.



I

JAUNE. (adjectif pris substantivement.) Le *jaune* qu'on employe en peinture se tire des trois regnes. Le plus commun est dû à la terre martiale & se nomme ochre. Le plomb, le bismuth, &c. parmi les substances métalliques, peuvent aussi donner du *jaune* : mais ces couleurs s'alterent facilement lorsqu'on les employe à l'huile. Le stil-de-grain fournit différens *jaunes* fort beaux : cette couleur est due à la partie gommeuse ou extrait de la graine d'une espéce de nerprun connue sous le nom de graine d'Avignon. Voyez *ochre*; *stil-de-grain*, *massicot*. Voyez aussi le mot *Fiel*.

JAUNE DE NAPLES. Substance poreuse, mais pesante, & qui fournit une couleur utile à tous les genres de peinture. On la nomme en Italie *Giallolino*, petit jaune. Un grand nombre de physiciens & de chymistes ont tâché de deviner quelle peut être cette préparation dont on a prétendu qu'une seule famille napolitaine possede le secret. (Voyez les *Mémoires de l'Academie des Sciences*, *année* 1766.) Cependant nous avons en France quelques fabriques de fayence & de porcelaine qui le possedent également, de sorte qu'on va chercher à Naples ce qu'on pourroit trouver ici : mais chacune d'elles en fait un grand mystere. On veut pouvoir se négliger impunément sur la bonté de la matiere & sur le travail, sans avoir de concurrence à craindre. Ce secret, le voici. Douze à treize onces d'antimoine, huit onces de minium, quatre onces de tutie : on pulvérise bien ces substances; on les passe au tamis pour les mieux mêler; on les met de l'épaisseur de deux doigts sur des assiettes non vernissées & couvertes d'une feuille de papier. On place ces assiettes dans le four de la fayencerie, au-dessus de toutes les casettes, immédiatement sous la voute. Quand la fayence est cuite, on retire ce mélange. Il est dur, graveleux, & d'un jaune assez vif; mais il devient citron, & presque chamois, lorsqu'il est porphyrisé. Voilà le jaune de Naples. Si l'on vouloit en composer des pastels, il suffiroit de le broyer à l'eau pure : il faut le broyer longtemps. On peut garantir la solidité de cette couleur employée en émail; mais les artistes se plaignent qu'à l'huile elle devient verdâtre, surtout lorsqu'on l'amasse avec un couteau de fer sur le porphyre ou sur la palette. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE MINÉRAL, ou *Turbith mercuriel*, ou *Précipité jaune*. Le mercure, dissout à l'aide du feu par l'acide vitriolique, fournit une préparation d'une couleur jaune très-riche : c'est le turbith minéral, ou précipité jaune. On en trouve dans la plupart des pharmacies. Quelquefois il est d'un jaune pâle; quelquefois même un peu gris; mais lorsqu'il est bien conditionné, plus on le lave, plus la couleur en est vive. Cependant je ne proposerai pas de l'employer dans la peinture, car il n'est pas insensible aux vapeurs du foie de souffre. J'en ai d'une très belle couleur d'or sur lequel cette vapeur ne fait aucune impression, mais qui ne résiste pas au contact même de la liqueur : si peu qu'elle y touche, le mercure est aussitôt revivifié. C'est donc une couleur dont les peintres ne doivent pas se permettre l'usage. Cependant le hasard m'a fait appercevoir dans un bocal, chez un marchand de couleurs, une poudre jaune, qu'il vendoit, disoit-il, depuis deux ou trois ans sous le nom de *jaune minéral*. En ayant pris une once, & étant rentré chez moi, j'ai considéré ce jaune, & l'ai reconnu pour du turbith mercuriel. Ce qui me l'avoit d'abord fait méconnoître, c'est qu'il étoit d'un jaune un peu pâle. Je l'ai soumis à quelques épreuves pour m'en assurer; la vapeur du souffre l'a aussitôt rembruni; voilà donc, malgré ses mauvaises qualités, le turbith minéral dans le commerce, par l'usage de la peinture, sous le nom de *jaune minéral* ! Il étoit nécessaire qu'on fût à quoi s'en tenir là-dessus, & voilà pourquoi je suis entré dans cette explication. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE DE BISMUTH. Le bismuth, dissout par l'acide nitreux, forme des cristaux qui, sur le feu, laissent échapper leur acide & se changent en une belle chaux de diverses nuances de jaune. Il y en a de souffre & d'orangé, suivant la plus ou moins grande proximité de la flamme, ou la violence du feu. Je ne doute pas que cette chaux ne réussît mieux dans la poterie, au moyen de la couverte vitrifiée de l'émail, que le jaune de Naples, comme plus haute en couleur. Elle est très-fixe, & se vitrifie même plutôt que de se volatiliser : mais il ne seroit pas possible de l'employer dans la peinture à l'huile; aux moindres exhalaisons putrides, elle devient noire, encore plus vite que le turbith mercuriel ou *jaune minéral* qui fait l'objet du précédent article. Il en est de même de toutes les chaux du régule d'antimoine, à l'exception de la neige

qu'il donne par la voie de la sublimation. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Jaune de Zinc. Le zinc peut fournir un *jaune* très-agréable, & pour lequel on n'a pas à craindre les dangereux effets des exhalaisons putrides. Il suffit de le faire bouillir longtemps dans du vinaigre un peu fort : il s'y dissout & forme des cristaux de sel qui n'attirent point l'humidité. Ce sel, mis sur le feu dans une capsule de fer, détonne un peu, jette une légere flamme, & se fond. Si l'on pousse le feu, l'acide s'évapore, & la matiere se convertit en une chaux de couleur jaune. Comme les chaux de ce demi-métal sont très-irréductibles, on peut croire que celle-ci fourniroit toujours le *jaune* le plus solide qu'on pût desirer, & l'on vient de voir qu'il n'est pas difficile à faire. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Jaune d'argent. On fait dissoudre une demi-once d'argent le plus pur & le plus dégagé de cuivre qu'il est possible, dans une quantité suffisante d'esprit de nitre très-pur, jusqu'au point de la saturation. On dissout, dans quatre parties d'eau distillée, une once de sel d'urine qui fait la base du phosphore ; on fait tomber goutte à goutte la dissolution dans l'esprit de nitre qui a dissout l'argent étendu avec quatre parties d'eau ; on continue de laisser tomber la dissolution de sel d'urine, jusqu'à ce qu'il ne se précipite plus rien : par ce moyen, on obtient un précipité de la plus belle couleur de citron. Cette couleur dont la découverte est dûe à M. Marggraf, pourroit, selon toute apparence, être employée avec succès sur l'émail & la porcelaine, en l'édulcorant suigneusement, & en la faisant calciner avant d'en faire usage. (*Mém. de l'Acad. de Berlin ; année* 1746.)

IMPRESSION. (subst. fém.) Avant de peindre sur des toiles, panneaux, &c. il faut les *imprimer*, c'est-à-dire, les couvrir de plusieurs couches de couleur égale qui serviront de fond à la peinture.

Les modernes ont plus généralement adopté la toile, surtout pour les grands tableaux, que le bois, le cuivre, &c. Elle a l'avantage d'être moins pesante, de n'être pas sujette à se déjetter, à se rompre, à servir de pâture aux vers, comme le bois. Elle a sur le cuivre l'avantage de la légéreté, & celui de se rouler, & d'être ainsi changée de place sans beaucoup d'embarras.

Le choix de la toile dépend de la volonté de l'artiste qui veut l'employer. Quelques uns ne trouvant aucune toile assez fine & assez unie, ont peint sur du taffetas. D'autres ont choisi de fort grosses toiles dont on voit encore le tissu malgré l'épaisseur de couleur qui les couvre ; d'autres ont préféré de fort coutil. Maintenant on choisit assez généralement des toiles neuves, d'un tissu assez serré & ayant le moins de nœuds qu'il est possible ; dans le dernier siecle, on les choisissoit d'un tissu un peu lâche. On les tend sur des chassis de bois avec de petites broquettes, en rebordant la toile sur l'épaisseur du chassis auquel on l'attache, par le moyen de broquettes qu'on place à quatre doigts les unes des autres. Quand la toile est bien tendue sur le chassis, on l'encolle d'abord avec de la colle faite de rognures de gants ; cette colle doit être froide, médiocrement forte & en consistance de bouillie. Elle se couche avec le tranchant d'un grand couteau assez mince, en le penchant un peu. Le couteau a son manche recourbé vers le dos afin que la main qui le tient ne touche pas à la toile.

On pousse un peu la toile par derriere, aux endroits où l'on passe le couteau, pour étendre la colle plus également, & on n'y en laisse que le moins que l'on peut. La toile en se séchant, après cette opération, devient fort tendue. Cet encollage sert à en boucher tous les trous, & à en coucher tous les petits fils. Quand elle est parfaitement séche, on la rend encore plus unie, en la frottant dans tous les sens avec une pierre-ponce bien applanie.

On imprime ensuite la toile, en lui donnant une couche de quelque couleur simple & amie des autres couleurs, comme du brun rouge, que l'on mêle d'un peu de blanc de plomb bien broyé, pour le rendre plus siccatif. Mais on parvient surtout à ce but, en le broyant à l'huile de noix avec de la litharge, & on le detrempe à l'huile. Cette couleur doit être suffisamment épaisse. On la couche aussi légerement qu'il est possible, & on l'étend sur la toile avec un couteau semblable à celui qui a servi pour la colle. On laisse sécher de nouveau la toile, & on passe la pierre-ponce par-dessus, pour rendre l'impression plus unie.

Il y a eu des peintres qui ont préféré les toiles imprimées d'une seule couche de couleur. Cependant, comme le grain de la toile y paroît bien plus, on ne s'en est guere servi que pour de grands ouvrages.

L'usage ordinaire est de donner une & quelquefois deux couches par dessus la premiere. On donne à ces couches une teinte d'un petit-gris fort doux, en se servant de blanc de ceruse & de noir de charbon broyé très-fin, & détrempés à l'huile de noix & à l'huile de lin, en quantités égales. On peut donner à cette demi-teinte grise un ton rougeâtre, en y mêlant du rouge-brun. Cette couche, ou ces couches, si l'on en veut plusieurs, ne se posent plus au couteau, comme la premiere ; mais elles s'étendent légérement à la brosse. On met le moins de couleur que l'on peut, afin que la toile soit moins cassante, & que la couleur dont elle sera couverte par l'artiste se conserve mieux : ces motifs doivent faire préférer une seule seconde couche, & c'est aussi

ce qu'on pratique généralement aujourd'hui dans l'impreſſion des toiles. On unit auſſi cette couche à la pierre ponce. Quelques peintres préferent une impreſſion rouge, d'autres une impreſſion blanche. Mais les toiles, telles qu'on les trouve chez les marchands, ſont d'une demi-teinte griſe faite au blanc de céruſe & au noir de charbon.

Quoique l'uſage conſtant ſoit d'imprimer les toiles, on peut obſerver que les couleurs ſe conſerveroient beaucoup mieux, ſi elles étoient poſées par l'artiſte ſur la toile nue. Il faudroit choiſir alors une toile fine & d'un tiſſu fort ſerré.

Ajoutons que les couleurs ſeroient plus vives ſur une impreſſion qui ne ſeroit qu'en detrempe: elle boiroit l'huile qui ôte aux couleurs une partie de leur éclat. Le Titien & Paul Véroneſe, perſuadés que l'impreſſion à l'huile nuit aux couleurs du tableau, ſe ſont ſervis de toiles imprimées en blanc à la détrempe. Leurs couleurs à l'huile, placées ſur cette impreſſion, ont conſervé leur éclat & leur vivacité. L'impreſſion à l'huile perce & ſe montre toujours, &, comme diſent les peintres, elle *tue* ou *fait mourir* les couleurs dont on la couvre. Pour remédier à cet inconvénient, on eſt obligé de repeindre à pluſieurs fois une même choſe avec la même couleur.

Ce qui a fait préférer les toiles imprimées à l'huile, c'eſt que celles qui ne ſont imprimées que d'une couche de détrempe, ſont ſujettes à s'écailler, accident qui arrive ſurtout quand on les roule pour les déplacer.

Il faut obſerver de ne peindre que ſur des impreſſions bien ſéches & faites anciennement. Si l'impreſſion eſt trop fraîche, elle s'imbibera des couleurs qu'elle doit ſupporter, & produira cet effet terne & déſagréable que les peintres nomment *embu*.

Pour *l'impreſſion en détrempe*, on couvre la toile bien tendue ſur ſon chaſſis, d'une couche de blanc d'Eſpagne, infuſé dans l'eau & détrempé avec de la colle de gants, qu'il faut employer chaude. Quand cette couche eſt ſeche, on l'unit avec la pierre ponce, & on donne enſuite une ſeconde couche, pour laquelle on employe le blanc plus épais & la colle plus forte. On paſſe encore la pierre-ponce ſur cette ſeconde impreſſion.

L'impreſſion pour la peinture ſur bois, ſe fait en encollant le paneau avec de la colle de gants ou de parchemin bien chaude. Quand la colle eſt ſéche, on la racle légérement pour en détruire les inégalités: puis on la couvre d'une couche de blanc d'Eſpagne detrempé dans la colle de gants, en ſe ſervant d'une broſſe douce. On multiplie ces couches, en ayant ſoin de laiſſer toujours ſécher la derniere faite, & de la poncer. Chaque couche doit être paſſée légérement, & faite promptement, afin qu'elle n'ait pas le temps de détremper la couche inférieure. Quand les couches ont été aſſez multipliées pour bien boucher les pores du bois, & rendre le panneau très-liſſe & très uni, on les couvre bien également, avec une broſſe douce, d'une *impreſſion* à l'huile, compoſée, comme nous l'avons dit pour *l'impreſſion* ſur toile, de blanc de céruſe & de noir de charbon. On peut donner deux de ces couches à l'huile. Comme les panneaux, ainſi préparés, ſont bien plus unis que la toile, ils ſont préferables pour les petits ouvrages.

Impreſſion ſur cuivre. On donne d'abord au cuivre la même préparation que pour la gravure en taille douce, c'eſt-à-dire, qu'on le plane bien également, & qu'on en rend la ſurface encore plus liſſe & plus égale qu'elle ne le ſer. it par le planage, en le frottant d'une pierre-ponce. Mais on n'y paſſe pas, comme pour la gravure, le charbon de bois blanc ni le bruniſſoir, car il ne recevroit pas la couleur. Enſuite on l'imprime de couleur à l'huile, de la même maniere qu'on met la derniere couche d'impreſſion ſur la toile ou ſur le panneau. On met deux ou trois de ces couches, en laiſſant toujours bien ſécher la derniere, avant d'y en ajouter une nouvelle. Comme ces couches ſeroient trop liſſes, & par conſéquent trop gliſſantes, on bat l'impreſſion encore fraîche avec la paume de la main, pour y former un grain capable de happer la couleur. On peut auſſi donner ce grain en ſe ſervant d'un tampon de taffetas rempli de coton, & en frappant également avec ce tampon toute la ſurface de l'impreſſion.

On peut auſſi ne donner aucune autre préparation au cuivre que de le frotter d'ail: par ce moyen, il recevra & retiendra la couleur. Le cuivre donnera, de cette maniere, plus d'éclat à la peinture, que ſi on l'avoit imprimé.

Si l'on veut peindre à l'huile ſur du verre, il faut auſſi le frotter d'ail.

Impreſſion ſur les murailles. Quand la muraille eſt bien unie & bien ſéche, on y donne deux ou trois couches d'huile de lin bouillante, & cela juſqu'à ce que l'enduit n'*emboive* plus. Enſuite on l'imprime de couleurs ſiccatives. On prend, pour cet uſage, du blanc de céruſe, de l'ochre rouge, ou d'autres ſortes de terres qu'on broye un peu ferme, & qu'on détrempe avec de l'huile de lin. Lorſque cette impreſſion eſt entierement ſéche, on peut commencer le travail de la peinture, en mêlant un peu de vernis avec les couleurs, afin de n'être pas obligé de les vernir enſuite.

Il eſt une autre maniere d'enduire les murailles, qui eſt moins ſujette à s'enlever par écailles. On fait un enduit compoſé de chaux &

de marbre réduit en poudre, ou d'un ciment fait de tuiles bien pulvérisées : on étend cet enduit avec la truelle, & on l'imbibe d'huile de lin au moyen d'une grosse brosse. Ensuite on fait une composition de poix grecque, de mastic & de gros vernis qu'on fait bouillir ensemble dans un pot de terre, & au moyen d'une brosse, on couvre l'enduit de cette mixtion, qu'on frotte avec une truelle chaude pour la bien étendre & en détruire toutes les inégalités. Cette préparation faite, il ne reste plus, comme dans l'autre procédé dont nous venons de parler, qu'à la couvrir d'une couche d'impression au blanc de céruse & à l'ochre détrempés à l'huile de lin.

On peut aussi faire un enduit sur le mur avec du mortier composé de chaux, de ciment de brique, & de sable ; cet enduit étant bien sec, on le couvre d'un second enduit fait de chaux, de ciment bien sassé & de mâche-fer en quantités égales. Cette composition étant bien battue, & incorporée ensemble avec des blancs d'œufs & de l'huile de lin, forme un enduit si ferme qu'on n'en peut trouver de meilleur. Mais il ne faut pas interrompre cette opération ; elle doit être continuée & terminée pendant que la matiere est encore fraiche, & on doit étendre la composition avec une truelle jusqu'à ce que le mur soit entiérement couvert. On doit aussi avoir soin de bien unir cet enduit. Si on opéroit à plusieurs fois, en laissant sécher une partie avant d'enduire l'autre, il se feroit sur la surface du mur des fentes qui gâteroient toute la préparation. On imprime sur cet enduit de la même maniere que sur les deux autres.

On peint ordinairement sur des murailles enduites de plâtre, parce que la surface en est plus unie. Cependant on pourroit faire un mastic composé de résine & de beaucoup de brique pilée. Cet enduit, appliqué à chaud, & uni avec la truelle, sur un gros enduit de mortier ordinaire, prépareroit la muraille à recevoir les couleurs à l'huile, qui s'incorporeroient avec les parties de la brique. Cette incrustation auroit l'avantage de durer bien plus que le plâtre qui ne peut subsister long-temps dans les lieux humides & exposés aux injures de l'air.

Le second procédé que nous avons rapporté, est celui que suivoit Sébastien de Venise pour peindre sur les murs de pierre. Mais quelque moyen qu'on employe, la peinture en huile sur les murailles n'a jamais la solidité de la fresque.

Impression. (Peinture d'*impression*.) C'est un des noms que l'on donne à la peinture des bâtimens, qu'on appelle aussi peinture à la grosse brosse, & que M. Robin, dans un article de notre dictionnaire théorique, a proposé d'appeler *peinturage*. Cette sorte de peinture n'est point un art ; toutes les opérations en sont purement mécaniques. Elle ne tient à l'art de la peinture que par l'emploi des mêmes substances. Cependant la ressemblance des noms pourra persuader à quelques lecteurs qu'ils trouveront ici les détails de cette manœuvre, & il ne faut pas que leur espérance soit trompée. Ce qu'on va lire est extrait de l'ouvrage d'un homme du métier, M. Watin, qui a publié l'*art du peintre, doreur, vernisseur*.

Dans le métier comme dans l'art de la peinture, il faut que les couleurs soient broyées avec plus ou moins de soin. Voyez l'article *Broyer*.

Pour la peinture d'impression, il est des préceptes généraux qu'il faut connoître & observer.

1°. Ne préparez que la quantité de couleurs nécessaire pour l'ouvrage que vous entreprenez, parce qu'elles ne se conservent jamais bien, & que celles qui sont fraîchement mélangées sont toujours plus vives & plus belles.

2°. Tenez votre brosse bien droite devant vous, & qu'il n'y en ait que la base qui soit couchée sur le sujet : si l'on tenoit la brosse penchée, on peindroit inégalement.

3°. Il faut coucher les couleurs hardiment & à grands coups, & cependant les étendre le plus également qu'il est possible. On prendra garde d'engorger les moulures, & les sculptures ; si cet accident arrivoit, on retireroit avec une brosse la couleur des endroits engagés.

4°. On remue souvent les couleurs dans le pot, pour qu'elles conservent toujours la même teinte, & qu'elles ne fassent pas du dépôt au fond.

5°. On n'empâte jamais la brosse ; c'est-à-dire, on ne la surcharge pas de couleur.

6°. On n'applique jamais une nouvelle couche sur la couche précédente, que celle-ci ne soit absolument séche : on en fait l'essai en y portant légérement le dos de la main : la couleur est séche quand il ne s'en attache à la main aucune partie.

7°. Pour que les couches se séchent plus promptement, & d'une maniere plus uniforme, on a soin de les rendre les plus minces qu'il est possible.

Détrempe. On employe cette sorte de peinture sur les plâtres, les bois, les papiers, dans les endroits qui ne sont pas exposés aux injures de l'air. Cette sorte de peinture se conserve long-temps, quand elle est bien traitée. Il y a trois sortes de détrempes : la *détrempe commune*, le *chipolin*, le *blanc-le-roi*. Les observations suivantes conviennent à toutes.

1°. S'il y a de la graisse sur le sujet, c'est-à-dire, sur le fond qui doit recevoir la peinture, on gratte ce fond, ou on le lessive avec de l'eau seconde, ou on le frotte d'ail ou d'absynthe.

2°. Il faut que la couleur détrempée file au bout de la brosse quand on la retire du pot : si

elle y reste attachée, c'est la preuve qu'il n'y a pas assez de colle.

3°. Toutes les couches se donnent très-chaudes, mais non bouillantes. Avec une chaleur suffisante, la couleur pénétre mieux. Si la couleur étoit trop chaude, l'ouvrage bouillonneroit, & si le fond étoit du bois, il pourroit éclater. La derniere couche se donne à froid.

4°. Lorsqu'on veut faire de beaux ouvrages, & rendre les couleurs plus belles & plus solides, on prépare les sujets qu'on veut peindre par des encollages & des blancs d'apprêt qui servent de fond pour recevoir la couleur. Cela rend la surface sur laquelle on veut peindre bien égale & bien unie.

5°. Cette impression doit se faire en blanc, quelque couleur qu'on y veuille appliquer; elle est plus avantageuse pour faire ressortir les couleurs qui empruntent toujours un peu du fond. C'est ce qui a déterminé des peintres artistes à faire imprimer en blanc les toiles ou panneaux sur lesquels ils se proposoient de peindre.

6°. Si l'on peint sur du bois, & qu'on y rencontre des nœuds, ce qui surtout arrive souvent au sapin, il faut frotter ces nœuds avec une tête d'ail; la colle y prendra mieux.

On doit se rendre compte de la quantité de matiere & de liquide dont on aura besoin pour couvrir la surface que l'on veut peindre. C'est ce qu'on ne peut indiquer qu'à peu près, parce qu'il y a des substances qui boivent plus & d'autres moins. Les plâtres & les sapins pompent beaucoup. Les premieres couches consomment plus de matieres que les suivantes. Les moulures & sculptures font qu'à égalité de toise, la surface consumme plus que si elle étoit unie.

Detrempe commune. C'est celle qu'on emploie pour les gros ouvrages qui demandent peu de soins, & n'exigent pas de préparations. Elle se fait en infusant des terres à l'eau & en les détrempant avec de la colle. En voici les procédés.

1°. On écrase du blanc d'Espagne dans de l'eau, & on l'y laisse infuser une couple d'heures. On fait infuser de même du noir de charbon; on mélange le noir avec le blanc, & on fait ce mélange peu-à-peu jusqu'à ce qu'on ait trouvé la teinte que l'on desire. On détrempe cette teinte avec de la colle chaude & d'une force suffisante. Il ne reste plus ensuite qu'à coucher cette couleur sur ce sujet.

Si l'on veut couvrir de cette teinte une mise quarrée, on employe deux pains de blanc d'Espagne, pesant ensemble deux livres & demie, on infuse dans une chopine d'eau; la quantité du charbon varie suivant la teinte; le tout doit être détrempé dans une pinte de colle.

Pour employer cette détrempe sur de vieux murs, il faut les bien gratter; y passer deux ou trois couches d'eau de chaux, jusqu'à ce que le roux soit mangé; épousseter la chaux avec un balai de crin. Si les murs sont neufs, on met plus de colle dans le blanc pour en abreuver la muraille.

On peut faire usage, dans la détrempe commune, de toutes sortes de couleurs. On fait de même la teinte, on l'infuse de même à l'eau, on la détrempe de même à la colle.

Detrempe vernie, *appellée* Chipolin. C'est la plus belle des peintures d'impression: elle approche de l'éclat & de la blancheur de la porcelaine; elle ne jette pas de luisant comme la peinture à l'huile, & peut, à tous les jours, être regardée avec le même avantage.

Cette sorte de détrempe exige sept différentes opérations.

Premiere opération. Encoller. 1°. Prenez trois têtes d'ail, & une poignée de feuilles d'absynthe: faites-les bouillir dans trois chopines d'eau que vous réduirez à une pinte. Passez ce jus au travers d'un linge & mêlez-y une chopine de bonne & forte colle de parchemin: jettez-y une demi-poignée de sel & un demi-septier de vinaigre: faites bouillir le tout.

2°. Imbibez le bois de cette liqueur bouillante, avec une brosse courte de sanglier; imbibez-en les sculptures & les parties unies, ayant soin de bien relever la colle, & de n'en laisser dans aucun endroit de l'ouvrage pour qu'il ne reste pas d'épaisseur.

3°. Laissez infuser, l'espace d'une demi-heure, deux poignées de blanc d'Espagne dans une pinte de forte colle de parchemin, à laquelle vous joindrez un demi-septier d'eau, & que vous ferez chauffer. Remuez bien ce blanc, & donnez-en une seule couche très-chaude, mais non bouillante, en tapant également & régulierement, pour ne pas engorger les moulures & sculptures, s'il y en a: c'est ce qu'on appelle encollage blanc, qui sert à recevoir les blancs d'apprêt.

Seconde opération. Arrêter de blanc. Les couches suivantes doivent être égales, tant pour la quantité du blanc, que pour celle de la colle. Si une couche foible de colle en recevoit une plus forte, l'ouvrage tomberoit par écailles. Evitez de la faire bouillir, parce que la trop grande chaleur l'engraisseroit; il ne faut pas même qu'elle soit trop chaude, parce qu'elle dégarniroit les blancs de dessous.

A mesure qu'on laisse à chaque couche le temps de sécher, il faut en abbattre les bosses, & boucher les défauts avec un mêlange de blanc & de colle qu'on appelle gros blanc. Il faut aussi avec une pierre-ponce & une peau de chien de mer, ôter à sec les barbes du bois & toutes

les parties qui empêcheroient d'adoucir l'ouvrage.

Pour apprêter de blanc, prenez de la forte colle de parchemin, saupoudrez-y légérement avec la main du blanc de plomb pulvérisé & tamisé, jusqu'à ce que la colle en soit couverte d'un doigt d'épaisseur : vous laisserez infuser le blanc dans la colle, pendant une demi-heure, tenant un peu loin du feu le pot que vous aurez soin de couvrir, mais assez près cependant pour donner au blanc une chaleur tiede. Remuez bien votre blanc avec la brosse, jusqu'à ce que vous n'y voyez plus de grumeaux, & que le tout paroisse bien mêlé. Servez-vous de ce blanc pour en donner une couche de moyenne chaleur, en tapant, comme à l'encollage ci-dessus, très-fixement & bien également : car s'il étoit employé en trop grande abondance, l'ouvrage feroit sujet à bouillonner, & donneroit beaucoup de peine à adoucir. Il faut donner sept, huit ou dix couches de blanc, selon que l'ouvrage & la défectuosité des bois de sculpture l'exigent, donnant plus de blanc aux parties qui doivent être adoucies : c'est ce qu'on appelle *apprêter de blanc*.

Il faut que la derniere couche de blanc soit plus claire, ce qu'on fait en y jettant un peu d'eau : qu'elle soit appliquée légérement, en adoucissant avec la brosse, comme lorsqu'on imprime, ayant soin de passer dans les moulures avec de petites brosses, & de vuider les onglets, pour qu'il ne reste pas d'épaisseur de blanc.

Troisième opération. ADOUCIR & PONCER. On prend de l'eau très-fraiche, & même, dans l'été, on y ajoute un peu de glace. On mouille le blanc avec une brosse qui ait servi à apprêter de blanc, & l'on a soin de ne mouiller chaque fois que ce qu'il faut adoucir, dans la crainte de détremper le blanc. Ensuite on adoucit & l'on ponce ; ce qui se fait à l'aide de petits bâtons & de pierres-ponces auxquelles on a donné les différentes formes qu'exigent les parties planes, & celles qui sont chargées de moulures ou de sculptures. On lave avec une brosse à mesure que l'on adoucit, & on passe par-dessus l'ouvrage un linge neuf pour y donner un beau lustre.

Quatrième opération. REPARER. L'ouvrage adouci, vous nettoyerez avec un fer toutes les moulures, sans aller trop avant, de peur de faire des barbes au bois. Il est d'usage, quand il y a des sculptures, de les réparer avec les mêmes fers, pour dégorger les refends remplis de blanc, ce qui nettoye & répare l'ouvrage, & approche les sculptures de l'état où elles sont sorties des mains de l'artiste.

Cinquième opération. PEINDRE. L'ouvrage ainsi réparé est prêt à recevoir la couleur qu'on veut lui donner. Si la teinte qu'on choisit est du blanc argentin, broyez du blanc de céruse & du blanc de Bougival, chacun séparément à l'eau, & en quantité égale ; mêlez-les ensemble. Ajoutez-y du bleu d'indigo & très-peu de noir de charbon de vigne, que vous broyerez à l'eau séparément. Vous mettrez de l'un & de l'autre la quantité qu'exigera la teinte que vous cherchez. Détrempez cette teinte avec de bonne colle de parchemin. Passez le tout dans un tamis de soie très-fin. Posez enfin les couches sur votre ouvrage en adoucissant, & ayez soin de les étendre bien uniment. Donnez deux couches, & la couleur est appliquée.

Sixième opération. ENCOLLER. Faites une colle très-foible, très-belle & très-claire. Après l'avoir battue à froid & passé au tamis, vous en donnerez deux couches sur l'ouvrage avec une brosse très-douce, qui aura servi à peindre & qui sera nettoyée ; une brosse neuve feroit des raies sur l'ouvrage & le gâteroit. Ayez soin de n'en pas engorger vos moulures, ni d'en donner plus épais dans un endroit que dans un autre. Etendez-la bien légérement, de peur de détremper les couleurs en passant, & de faire des ondes qui tachent les panneaux, ce qui arrive quand on passe trop souvent sur le même endroit. De ce dernier encollage dépend la beauté de l'ouvrage ; il peut la perdre, s'il est mal fait ; car s'il y avoit des parties qui n'eussent pas été encollées, le vernis les noirciroit.

Septième opération. VERNIR. Après avoir laissé secher les deux encollages, on donne deux ou trois couches de vernis à l'esprit de vin. Il faut, en l'appliquant, que l'endroit soit bien chaud. Ces couches de vernis ajoutent à la beauté de la detrempe, en la garantissant de l'humidité.

Détrempe au BLANC-LE-ROI. Elle se prépare comme le chipolin. Quand l'encollage & les blancs d'apprêts sont finis, quand l'ouvrage est adouci & réparé dans les moulures, on broye à l'eau du blanc de céruse & une égale partie de blanc de plomb, en y mêlant très-peu d'indigo, pour ôter le jaune du blanc, & lui donner un œil vif. Ensuite on détrempe ce blanc avec de très-belle colle de parchemin, d'une bonne force, on passe le tout par un tamis de soie, & on en donne deux couches de moyenne chaleur. Ce blanc se gâte dans les appartemens souvent habités, & surtout dans les chambres à coucher, parce que les vapeurs sorties des corps animés noircissent le blanc de plomb. Il a d'ailleurs l'avantage d'être favorable à la dorure, que le mat qui le caractérise fait briller davantage.

PEINTURE D'IMPRESSION *à l'huile*. Cette peinture, qui est la plus solide, feroit aussi la plus

plus parfaite, si l'huile, avec le temps, n'altéroit pas les couleurs en leur donnant un ton roussâtre.

Il y a deux sortes de peintures à l'huile, celle à l'huile simple, & celle à l'huile vernie-polie.

1°. Il faut, dans la peinture à l'huile, broyer à l'huile de noix ou d'œillet les couleurs claires, & à l'huile de lin pure les couleurs sombres.

2°. Toutes les couches se donnent à froid: mais si l'on veut préparer un mur ou plâtre neuf, il faut les appliquer bouillantes.

3°. On remue de temps en temps la couleur dans le pot, avant d'en prendre avec la brosse, pour qu'elle soit toujours du même ton & de la même épaisseur. Si, malgré cette précaution, le fond devenoit plus épais, on y ajouteroit de nouvelle huile.

4°. Tout sujet qu'on veut peindre doit recevoir d'abord une ou deux couches d'impression, c'est-à-dire, une ou deux couches de blanc de céruse, broyé & detrempé à l'huile.

5°. Pour les ouvrages extérieurs, ou qu'on ne se propose pas de vernir, les impressions se font à l'huile de noix pure, sans mélange d'essence: celle-ci les rendroit bises & les feroit tomber en poussiere.

6°. Pour les ouvrages intérieurs, ou qu'on a dessein de vernir, on broye & l'on détrempe la premiere couche à l'huile, & on détrempe la seconde avec de l'essence pure. Le vernis devient plus brillant sur une couleur détrempée à l'huile & coupée d'essence, ou broyée à l'essence pure; il s'emboiroit dans une couche à l'huile.

Quand on ne veut pas vernir, on fait la premiere couche à l'huile pure, & la seconde à l'huile coupée d'essence.

7°. Pour peindre sur des métaux, il faut mettre un peu d'essence dans les premieres couches d'impression: cette essence fait pénétrer l'huie dans le sujet.

8°. Si l'on peint sur du bois, & qu'on y rencontre des nœuds sur lesquels la couleur ne prenne pas, il faut, si l'on peint à l'huile simple, préparer à part de l'huile, la forcer de siccatif, c'est-à-dire, y mettre beaucoup de litharge, en broyer un peu de couleur, & la réserver pour les parties noueuses. Si l'on peint à l'huile vernie-polie, il faut y mettre plus de ce qu'on appelle de la *teinte dure*: nous verrons ce que c'est qu'on appelle ainsi.

L'emploi des siccatifs est aussi nécessaire pour certaines couleurs qui séchent très-difficilement, telles que les stils-de-grain, les noirs de charbon, d'os & d'ivoire. Les siccatifs sont la litharge, le vitriol ou la couperose, & l'huile grasse.

On ne met de siccatif que peu de temps avant d'employer la couleur: si on le mettoit longtemps d'avance, il l'épaissiroit.

On ne met pas de siccatif, ou l'on en met très-peu, dans les teintes où il entre du blanc de plomb ou de céruse, parce que ces couleurs sont siccatives elles-mêmes.

Quand on se propose de vernir l'ouvrage, on ne met de siccatif que dans la premiere couche; les autres couches, étant mises à l'essence, sécheront assez d'elles-mêmes.

Par la même raison on met le siccatif en petite quantité dans les ouvrages qui ne doivent pas être vernis, mais dans lesquels l'huile est coupée d'essence.

Pour employer des couleurs sombres à l'huile, il faut, quand on détrempe les couleurs, y jetter, pour chaque livre, une demi-once de litharge. Si les couleurs sont claires, telles que le blanc & le gris, on peut mettre dans chaque livre de couleur, en la détrempant, un gros de couperose blanche, broyée avec la même huile qui est celle de noix ou d'œillet. Ces couleurs seroient ternies par la litharge; mais la couperose n'a pas de couleur & ne peut leur nuire.

Quand, au lieu de litharge ou de couperose, on employe l'huile grasse, & on en fait surtout usage pour les citrons & les verds de composition, on met, par chaque livre de couleur, un poisson d'huile grasse. On détrempe le tout à l'essence pure, car l'huile grasse qu'on ajouteroit à l'huile pure, rendroit les couleurs grasses & pâteuses.

Peinture à l'huile vernie-polie: on appelle ainsi une peinture que l'on polit pour en augmenter l'éclat.

1°. On prépare les sujets que l'on veut peindre de cette maniere, par une *impression*, qui sert de fond pour recevoir la *teinte-dure*, ou le *fond-poli* & les couleurs. Cette impression doit être faite en blanc, quelque couleur qu'on y veuille appliquer; parce que les fonds blancs sont toujours les plus avantageux. L'impression se fait, en donnant une premiere couche de blanc de céruse broyé très-fin à l'huile de lin, avec un peu de litharge, & dettempé avec de la même huile coupée d'essence.

2°. On fait un *fond poli*, en mettant sept à huit couches de *teinte-dure*. Il est des ouvrages pour lesquels on en donne jusqu'à douze; tels sont les équipages.

La *teinte-dure* se fait en broyant très fin, à l'huile grasse pure, du blanc de céruse qui ne soit pas trop calciné, afin qu'il ne pousse pas les couleurs; on détrempe ce blanc avec de l'essence.

Il faut avoir attention de tenir bien égales toutes ces couches de teinte dure; elles doivent être égales quant à l'épaisseur dont elles sont appliquées: égales, quant à la dose du blanc de céruse & de l'huile; égales encore, quant au dégré de calcination de la céruse.

3°. On adoucit tout le fond avec une pierre-ponce.

4°. On le polit avec un morceau de serge qu'on tient en forme de tampon. On trempe cette serge dans un seau d'eau dans lequel on a mis beaucoup de ponce en poudre, passée au tamis de soie : on lave à mesure avec une éponge, pour voir si on adoucit également. Il ne faut pas épargner l'eau pour cette opération ; elle ne peut rien gâter.

5°. Choisissez la teinte dont vous voulez décorer votre ouvrage. Qu'elle soit bien broyée à l'huile & détrempée à l'essence ; passez-la au tamis de soie très-fin ; donnez-en trois ou quatre couches bien étendues ; mieux elles le sont, & plus la couleur est belle. Toutes sortes de couleurs peuvent être ainsi employées à l'huile & à l'essence.

6°. Donnez deux ou trois couches d'un vernis blanc à l'esprit de vin, si ce sont des appartemens ; & de vernis gras, si ce sont des panneaux d'équipages.

Si l'on veut polir le vernis, il faut en mettre sept à huit couches au moins, & bien étendues, avec grande attention de ne pas charger un endroit plus qu'un autre ; car cela feroit des taches.

7°. On polit encore avec de la ponce en poudre, de l'eau, & un morceau de serge, comme on vient de le dire. On essuie l'ouvrage avec des linges doux, de façon qu'il soit bien luisant, & qu'on n'y voye aucune raie : quand il est sec, on le décrasse avec de la poudre d'amidon ou du blanc d'Espagne, en frottant avec la paume de la main, & essuyant avec un linge ; c'est ce qu'on appelle *lustrer*. Au lieu de la pierre-ponce, réduite en poudre impalpable, dont on se sert pour les vernis gras, on employe le tripoli pour les vernis à l'esprit de vin.

Peinture *au blanc verni-poli à l'huile*. Ce blanc à l'huile répond au blanc-le-roi de la détrempe.

Si on l'employe sur bois, on donne une impression de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, avec un peu de couperose calcinée ; on détrempe ce blanc à l'essence.

Si on l'employe sur la pierre, on fait usage de l'huile de noix pure, avec la couperose calcinée.

Ensuite on broye du blanc de céruse très-fin à l'essence, & on le détrempe avec un beau vernis gras blanc au copal.

On en donne sept ou huit couches. Le vernis employé avec le blanc de céruse, sèche si promptement, qu'on peut donner jusqu'à trois couches par jour.

On adoucit & on polit toutes les couches ; comme on l'a indiqué pour la maniére précédente.

On donne deux ou trois couches de blanc de plomb broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'essence pure.

On les fait suivre de sept à huit couches de vernis blanc à l'esprit de vin pur.

Enfin on donne le poli.

Peinture au vernis. Peindre au vernis, c'est employer, sur quelque sujet que ce soit, des couleurs broyées & détrempées au vernis, soit à l'esprit de vin, soit à l'huile. Cette maniere approche de la beauté du *chipolin*, sans cependant y atteindre ; mais les opérations en sont plus promptes & moins minutieuses. Elle a l'avantage de n'avoir pas longtemps, comme la peinture à l'huile, une odeur désagréable & même nuisible.

Il faut, pour ce genre de peinture, commencer par les trois premieres opérations du *chipolin* dont nous avons donné le détail ; c'est-à-dire, qu'il faut *encoller*, *apprêter de blanc*, *adoucir & poncer*.

Lorsque, après ces opérations, le bois est bien uni, supposons que vous vouliez faire du gris, prenez une livre de blanc de céruse bien tamisé, un gros de bleu de Prusse, ou de noir de charbon ou d'ivoire ; mêlez le tout dans une peau d'agneau que vous liez fortement pour que la couleur ne s'échappe pas : secouez fortement cette peau, ou bien passez le tout plusieurs fois par un tamis couvert : par-là vous mélangerez bien votre couleur.

Prenez-en deux onces, que vous mettrez dans un poisson de vernis ; délayez bien le tout ; passez la premiere couche sur le blanc d'apprêt dont votre bois est couvert.

La premiere couche seche, mettez dans pareille quantité de vernis une once seulement de couleur, & donnez votre seconde couche.

La troisiéme couche ne contiendra, dans la même quantité de vernis, qu'une demi-once seulement de couleur.

Il faut faire attention, lorsque chacune de ces trois couches est donnée, de la frotter à chaque fois avec une toile neuve & rude. Evitez cependant d'emporter la couleur : comme les couches sechent à-peu-près d'heure en heure, il faut ne les frotter que lorsqu'elles sont bien séches.

Si l'on veut donner un lustre parfait à l'ouvrage, il faut passer une quatriéme couche dosée de même que la troisiéme. On peut la donner de vernis pur.

On voit que, dans cette opération, on met toujours la même quantité de vernis, & qu'à chaque couche, on diminue de moitié la dose des couleurs. Toutes les autres teintes s'employent de même.

Une autre maniere de peindre au vernis avec beaucoup plus de promptitude, & même en trois heures, c'est de s'exempter de faire les encollages & le blanc d'apprêt, & d'appliquer tout de suite les teintes au vernis, comme ci-dessus : mais le lustre ne sera jamais aussi brillant.

Detail *des différentes teintes, pour tous les*

genres de peinture à l'impression.

BLEU. Céruse & bleu de Prusse, en différentes proportions, suivant la teinte que l'on desire. Cette couleur s'employe en détrempe; mais elle est plus belle broyée à l'huile d'œillet & détrempée à l'essence.

BRUN. On n'employe guere dans la peinture d'impression de teintes sombres, que pour imiter la couleur des bois.

Couleur de chêne. Trois quarts de blanc de céruse, un quart d'ochre de rut, plus ou moins de terre d'ombre & de jaune de Berry.

Couleur de noyer. Blanc de céruse, ochre de rut, terre d'ombre, rouge & jaune de Berry.

Maron. Rouge d'Angleterre, ochre de rut, noir d'ivoire. On éclaircit la teinte en mettant moins de noir & plus de rouge.

Olive; en détrempe: jaune de Berry, indigo, blanc d'Espagne, ou quand on veut couvrir d'un vernis, blanc de céruse.

A l'huile: jaune de Berry, verd de gris & noir, détrempés à l'huile coupée d'essence.

COULEUR DE ROSE. Du blanc de plomb, peu de carmin, & une pointe de vermillon. Ces deux teintes seront plus belles à l'huile d'œillet, & détrempées à l'essence.

CRAMOISI. De la laque carminée, du carmin, & très-peu de blanc de céruse.

GRIS. Le *gris argentin* se fait en prenant de beau blanc, & le mêlangeant avec du bleu d'indigo & du noir de vigne, en très-petite quantité.

Le *gris de lin* se compose avec du blanc de céruse, de la laque, & très peu de bleu de Prusse qu'on broye séparément.

Pour le *gris de perle*, on peut substituer le bleu de Prusse à l'indigo.

Le *gris ordinaire* se compose avec du blanc, & du noir de charbon. Toutes ces teintes s'employent indifféremment à l'huile ou à la détrempe.

JAUNE. L'ochre de Berry donne un jaune foncé, s'il est pur. On l'attendrit à volonté avec du blanc de céruse. Cette teinte s'employe en détrempe & à l'huile. Broyée à l'huile, on peut la détremper à l'huile, à l'essence, ou à l'huile coupée.

Chamois. Blanc de céruse, beaucoup de jaune de Naples, une pointe de vermillon, & un peu de jaune de Berry.

Jonquille. Céruse, stil-de-grain de Troies.

Jaune citron & aurore. Blanc de céruse, stil-de-grain de Troies ou jaune de Naples.

Couleur d'or. Plus ou moins de blanc de céruse, de jaune de Naples, & d'ochre de Berry.

VERD. *Verd d'eau*, à la détrempe; blanc de céruse avec plus ou moins de verd de Montagne; ou mieux encore, céruse, cendre bleue, & stil-de-grain de Troies. Cette derniere teinte est plus vive & moins sujette à changer.

Même teinte au vernis. Broyez séparément à l'essence du verd-de-gris distillé, & du bleu de céruse: incorporez ces deux couleurs dans la proportion convenable: détrempez le tout avec un vernis à l'essence.

Verd de composition. Blanc de céruse, stil-de-grain de Troies, bleu de Prusse. Si l'on employe ce verd en détrempe, on le broye à l'eau, & on le détrempe à la colle de parchemin. Si l'on en fait usage à l'huile, on le broye à l'huile, & on le détrempe à l'essence.

Le verd des treillages se compose de verd de gris & de blanc de céruse. On les broye séparément à l'huile de noix, & on les détrempe à la même huile. Pour la campagne, on met deux fois plus de blanc que de verd de gris; mais à Paris, où l'air est plus chargé de vapeur putride, on met trois fois plus de blanc.

VIOLET. Laque, bleu de Prusse, un peu de carmin, très-peu de blanc de plomb.

INDE & INDIGO. (*Bleu d'*) L'*Inde* est plus claire & plus vive que l'*Indigo*; ce qui vient du choix de la matiere dont on les fait: car au fond c'est la même: l'*indigo* est extrait de l'écorce des branches, de la tige & des feuilles de l'anil, plante qui croît au Bresil, & l'*Inde* est extraite seulement des feuilles de cette plante. L'*Inde* est ordinairement par petites tablettes de deux à trois lignes d'épaisseur; & l'*indigo* est par morceaux irréguliers d'un bleu brun, & quelque fois tirant sur le violet.

On fait usage de ces couleurs dans la peinture en les mêlant avec du blanc pour faire une couleur bleue. L'*Indigo* peut s'employer seul pour les parties brunes des bleus. Dans la peinture à l'huile, on fait peu d'usage de ces couleurs, parce qu'employées avec l'huile, elles finissent par pousser au noir. On peut cependant s'en servir, en glaçant par-dessus avec de l'outremer.

INDIGO. Il n'est point d'usage dans la peinture au pastel, apparemment parce que les fabriquans n'ont pas imaginé de moyen pour le réduire & vaincre sa ténacité; car l'esprit-de-vin n'y peut rien. C'est la couleur la plus solide que les végétaux aient jamais fournie. Il est cependant vrai que la peinture à fresque & celle en émail, sont les seules où cette substance ne puisse être employée.

Voici le moyen de faire des pastels d'*indigo*, & il donne un très-beau bleu-fuyant. Il faut d'abord le faire pulvériser dans un mortier chez un droguiste. On le fera broyer ensuite sur un porphyre avec de l'eau chaude. On le jettera dans

un pot de terre vernissée plein d'eau bouillante. On y joindra, par intervalles, gros comme deux noix d'alun de Rome en poudre, dans la supposition où l'on employera gros comme une noix d'*indigo* : telle est à-peu-près l'échelle des proportions que l'on doit observer. On mettra le pot sur le feu. La matiere ne tardera point à gonfler. Il faut prendre garde qu'elle ne s'éleve hors du vase; pour éviter cet inconvénient, on la remue avec une cuiller de bois, en l'éloignant de temps en temps du feu. Quand elle aura jetté six ou sept bouillons, on la laissera refroidir & reposer quelques heures; on jettera la majeure partie de l'eau comme inutile; on versera le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge; on l'arrosera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau aura été passée au travers du filtre, on ramassera la fécule qui sera restée dessus, pour la faire broyer sur le porphyre. Si l'on a mis tout l'alun nécessaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait laissé que la terre qui s'est incorporée avec l'*indigo*, les crayons seront aussi friables que le blanc de Troies. (*Traité de la peinture au pastel.*)



L

LAQUE, (fubft. fém.) La *laque* a pour bafe une fubftance terreufe ou crétacée à laquelle on ajoute une teinture. Cette définition fuffit pour faire fentir qu'on peut faire bien des différentes fortes de *laques*.

La *laque* en pain eft la terre qui fert de bafe à l'alun, colorée par la cochenille. Pour fabriquer cette *laque*, on peut faire bouillir dans deux pintes d'eau le réfidu qui a produit le carmin, (voyez *carmin*) en y ajoutant cinq onces d'alun. Il faut filtrer cette liqueur, & y ajouter quelques gouttes de diffolution d'étain; enfuite on verfe dans cette teinture de l'alkali fixe en liqueur; il décompofe l'alun & en précipite la terre qui s'empare de toute la couleur rouge. On filtre cette liqueur; la *laque* refte fur le filtre; on paffe de l'eau deffus à plufieurs fois, pour enlever & diffoudre le tartre vitriolé qu'elle pourroit contenir; enfuite on fait fécher. Cette *laque* fera plus ou moins colorée, fuivant la quantité de cochenille qu'on aura employée pour la préparer. Sa couleur variera auffi, fuivant la proportion de diffolution d'étain qu'on aura mife. (*Note trouvée dans les papiers de M. Watelet, & annoncée comme extraite d'un manufcrit de M. Sage*). Cette *laque* eft celle qu'on appelle de Venife, parce qu'on la tiroit autrefois de cette ville; ou du moins elle eft colorée de même par le réfidu de la cochenille qui a fervi à la compofition du carmin. On ne tire plus cette *laque fine* de Venife, parce qu'on en fait d'auffi belle à Paris.

D'autres *laques* ayant toujours pour foutien de la terre d'alun, avec de l'eau de féche, & même de la craie, font teintes par des bois colorés, tels que ceux de Fernambouc, de Bréfil, de Santal rouge, de Rocou, de Sainte Marthe & de Campeche avivés par un acide. La racine d'orcanette, la fleur de carthame, ou fafran bâtard, la graine de kermès fourniffent auffi des teintures dont on peut faire des *laques*.

On trouve un grand nombre de recettes pour faire des *laques*. En voici une pour compofer la *laque colombine*. Prenez trois chopines de vinaigre diftillé, du plus fubtil, une livre du plus beau bois de Fernambouc, coupez-le par morceaux, & faites-le tremper dans ledit vinaigre pour le moins un mois; s'il y trempe davantage, ce fera encore mieux. Faites bouillir le tout au bain-marie, trois ou quatre bouillons, puis le laiffez repofer un jour ou deux. Enfuite, vous préparerez un quart d'alun en poudre que vous mettrez dans une terrine bien nette: vous pafferez la liqueur à travers un linge, en la faifant couler fur l'alun, & vous la laifferez repofer un jour. Faites réchauffer le tout, jufqu'à ce que la liqueur frémiffe, laiffez-la repofer vingt-quatre heures, & mettez en poudre deux os de féche, par-deffus lefquels vous verferez votre liqueur un peu chaude. Vous la remuerez avec un bâton, jufqu'à ce qu'elle s'amortiffe; enfuite vous la laifferez repofer vingt-quatre heures, & la pafferez.

Laiffez fécher le marc de la *laque colombine* qui tombe au bas de la fiole où il y a des os de féche; broyez ce marc; il n'y a point de *laque fine* qui foit fi vive, & en la mêlant avec de la *laque*, elle en augmente la force. (*Traité de mignature.*)

On trouve d'affez bonne *laque* fous le nom de *laque carminée*. Elle eft ordinairement en grains ou trochifques. On l'éprouve, ainfi que la *laque colombine*, en répandant deffus un peu d'alkali fixe en liqueur, ou de vinaigre. La *laque* eft bonne fi elle ne devient pas violette avec l'alkali fixe, & jaunâtre avec le vinaigre.

Les *laques* ordinaires ont le défaut de n'être pas folides. L'auteur du Traité de la peinture au paftel, croit qu'elles feroient plus belles, & qu'elles auroient plus de folidité, fi l'on remplaçoit l'alun par la diffolution d'étain. Il donne le moyen de faire cette diffolution; le voici: Verfez dans une caraffe une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin. Ce mélange eft ce qu'on appelle de l'eau régale. Joignez-y, s'ils font très-fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de riviere très-limpide: faites diffoudre dans ce mélange de l'étain de Malaca ou de Cornouailie réduit en petits fragmens: le plus court moyen de réduire ce métal en grenailles, c'eft de le faire fondre fur le feu dans une cuiller de fer, & de le verfer par gouttes dans un vafe plein d'eau. Ajoutez par intervalles de cet étain en grenailles jufqu'à ce que le diffolvant n'agiffe plus. Alors mettez la caraffe fur la cendre chaude, pour que l'eau régale acheve de fe faturer.

Le même auteur offre la recette fuivante d'une *laque* par laquelle il fupplée à la terre d'alun par la diffolution d'étain. Mettez dans deux pintes d'eau, trois ou quatre petites branches de peuplier d'Italie, ou de bouleau, coupés en très-petits fragmens. Tous les bois dont on veut extraire la couleur, doivent toujours être effilés ou hachés. Que ces branches foient vertes ou fe-

ches, il n'importe. Faites-les bouillir à petit feu près d'une heure. Décantez la décoction. Joignez-y de la racine de garence pulvérisée, à peu près une poignée; cette racine est la seule sur laquelle on puisse compter pour fournir une teinture solide. Faites-la bouillir deux ou trois minutes. Versez la liqueur au travers d'un linge dans un autre vase, & jettez-y de l'alkali, du tartre, gros comme un œuf. Remuez le mêlange avec quelques tuyaux de plume. Versez dessus, goutte à goutte, assez de dissolution d'étain pour que l'eau commence à jaunir. Quelques momens après, filtrez à travers le papier lombard. Quand l'eau sera passée par le filtre, arrosez la fécule ou le précipité qui sera resté dessus avec beaucoup d'eau tiede que vous laisserez passer de même au-travers du filtre, afin de dissoudre & d'enlever tous les sels. La garance est de toutes les plantes connues dans nos climats celle qui donne le rouge le plus durable, & le suc du peuplier ne peut que l'assurer davantage. Celui de bouleau vaut encore mieux pour les couleurs rosacées.

On a remarqué que l'or & l'étain, mêlés ensemble, après avoir été dissous séparément par l'eau régale, se précipitoient dans la décoction de garance en une belle & solide couleur rouge. Ce procédé, qui ne seroit pas praticable dans la teinture, à cause du prix d'un pareil mordant, pourroit servir à composer une *laque* bien supérieure au carmin pour la peinture à l'huile. Les murex & les buccins fourniroient des pourpres solides, si l'on pouvoit s'en procurer une assez grande quantité pour en composer des *laques*. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Les *laques* composées avec l'alun devroient être débarrassées de leur sel par le lavage. Voyez l'article *Stil-de-grain*.

Laque violette. Mettez sur le feu deux pintes d'eau filtrée: il faut que le pot soit assez grand pour n'être plein qu'aux trois quarts. Jettez dedans une petite poignée de bois de Fernambouc en poudre, avec moitié moins d'écorce tirée de jeunes branches de bouleau. Faites bouillir une heure & passez au travers d'un linge. Remettez la décoction devant le feu. Joignez-y gros comme une noix d'alun de Rome, avec le double de couperose blanche, l'un & l'autre en petits morceaux. Après quelques instans, ôtez le pot du feu; jettez-y du sel de tartre rouge ou blanc, mais en poudre, & d'une mesure à-peu-près égale à celle de la couperose & de l'alun. Filtrez de la même maniere qu'on filtre le petit lait. Couvrez le filtre pour le garantir de la poussiere. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, versez dessus, à coté de la fécule, de l'eau chaude pour dissoudre les sels: on ne doit pas craindre d'employer trop de lavage; le peu de matiere colorante qu'il emporte & qui n'étoit pas fixée, n'auroit servi qu'à rendre cette *laque* moins solide. Elle sera plus violette, & approchera de la couleur de la pensée, si on la compose de la même maniere avec partie à peu-près égale de bois de campeche & de fernambouc, l'un & l'autre en poudre. Elle sera, au contraire, plus cramoisie, & tirant sur la couleur du rubis ou de l'amaranthe, si on supprime le campêche, & qu'on substitue à la couperose blanche, l'équivalent d'une dissolution d'étain dans l'eau régale. Ces *laques* sont fort belles, & se soutiennent assez bien. On peut les employer à l'huile, surtout pour glacer les violets qu'on aura composés de rouge & de bleu, & qu'on aura eu la précaution de tenir plus clairs qu'ils ne doivent l'être. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Laque verte. Vers le milieu de ce siecle, un particulier mit au jour un verd très-brillant, auquel il donna le nom de *laque verte*. M. Majault & le Comte de Caylus, dans leur mémoire sur l'encaustique, soupçonnerent que cette couleur étoit composée de bleu de Prusse, & d'une belle couleur jaune qui devoit être plus solide que le stil-de-grain jaune, puisque la couleur de cette *laque* se soutenoit au soleil.

On peut composer une *laque verte* de la même maniere que l'on composé les autres *laques*, en employant les baies mures du nerprun elles sont en maturité vers le mois d'octobre. Il suffit de les écraser, de les faire bouillir, de passer la décoction sur un linge, ou mieux encore au travers d'un tamis de crin; d'y jetter une dissolution d'alun de Rome, ensuite un peu de craie ou d'os de seche; la liqueur, rouge d'abord, devient sur le champ d'un beau verd. On peut la faire évaporer sur un feu très-doux pour la réduire en forme d'extrait. Cet extrait est ce qu'on nomme *verd de vessie*. La plupart des fabricans y joignent un peu de chaux; mais elle le jaunit & l'altere. On peut garder la composition en liqueur pour le lavis; elle se conserve très-bien dans des bouteilles bouchées. (*Traité de la peinture au pastel.*)

LAQUE, (subst. masc.) Si nous n'avons pas les substances avec lesquelles les Chinois composent le *laque* ou *lak* qui est si recherché dans l'Europe, nous en avons d'autres avec lesquelles nous pouvons les imiter de fort près. Comme les ouvrages couverts de ces *laques* ou vernis, sont ornés de dessins en arabesques, l'imitation de ces ouvrages appartient aux arts qui dépendent du dessin, & quand nous aurions quelqu'infériorité du côté de la composition du vernis, nous pouvons acquérir sur les Chinois une grande supériorité du côté de l'art.

Pour imiter le *laque* de la Chine ou du Japon, il faut choisir le bois le plus léger, le plus sec, le moins poreux, le plus uni, celui qui peut enfin recevoir le poli le plus parfait. Au défaut des bois

que possedent les Chinois, nous adopterons le tilleul, l'érable, le buis, le poirier, ou quelqu'autre bois que ce soit qui offre des qualités à peu-près semblables.

Quand le bois est poli, on y colle & on y tend avec soin une toile fine, ou plûtôt une mousseline; car le grain de nos toiles pourroit nuire au poli du vernis. Sur les grands ouvrages, on étend de la filasse. Ce premier soin est nécessaire pour contenir le bois, pour empêcher qu'il ne se tourmente trop, imbibé à crud par les apprêts.

On broye du blanc d'Espagne, on y ajoute de la terre d'ombre pour y donner du corps, & on les détrempe à la colle de gants moyennement forte. Cette colle doit être préferée comme plus douce que les autres. De ces deux substances ainsi détrempées, on donne cinq ou six couches, froides en été, tiedes en hiver, car il faut que la colle soit toujours tenue liquide.

Ces couches se polissent d'abord avec de la prêle, ensuite avec de la pierre ponce réduite en poudre impalpable, & du tripoli pilé de même.

La piéce ainsi préparée, broyez avec du vernis gras au karabé ou à l'ambre, du noir d'ivoire, & détrempez-le avec le même vernis. La quantité du noir doit être suffisante pour noircir le vernis : quatre onces de vernis demandent à-peu-près une once de noir. Si le vernis est trop épais, on l'éclaircit avec de l'essence.

On donne, huit, dix, douze à vingt couches de vernis: les piéces doivent être, s'il est possible, séchées au four pour plus de solidité. Au défaut de four, on a des étuves dont la chaleur douce, en séchant le vernis, lui donne la consistance & la dureté nécessaire pour recevoir les mordans, les pâtes & les arabesques.

Si l'on se servoit du vernis de gomme-laque, à l'esprit de vin, on n'auroit besoin, pour sécher la piéce, que du soleil, ou même de la chaleur douce d'une chambre. Avec ce vernis, le travail est plus expéditif; avec l'autre, il est plus durable. Quelque soit celui dont on fait usage, il faut le polir à la prêle, à la ponce en poudre, au tripoli pilé.

A la suite de tous ces préparatifs, on dessine ou l'on calque sur la piéce le dessin qu'on y veut peindre ou sculpter : car les ouvrages en pâte sur le laque sont des especes de sculptures en bas-reliefs. Le dessin se fait avec une pointe d'un bois très-dur, ou, quand on est bien sûr de sa main, avec une pointe de fer. On applique le mordant ou la pâte sur ce qu'on a tracé.

Nous venons de distinguer deux sortes de travaux sur le laque ; la premiere est un dessin dépourvu de clair-obscur; la seconde est un bas-relief, qu'on établit en pâte.

Pour la premiere espéce de travail, on dessine tout simplement sur le fond les objets quelconques que l'on y veut représenter ; puis on repasse sur tous ces objets en peignant au pinceau avec un mordant. Quand le mordant est aux trois quarts sec, on le saupoudre de poudre d'or ou d'argent, au choix de l'artiste, ou de l'amateur à qui l'ouvrage est destiné. L'ouvrage sec, on le brunir.

Le mordant n'est autre chose que le même vernis dont on a déja fait usage, & auquel on mêle du vermillon. On a l'attention de n'en pas introduire dans le vernis en assez grande quantité pour ôter au vernis la qualité graisseuse qui lui fait happer l'or: il ne sert qu'à teindre le vernis pour faire retrouver là trace des endroits où on l'applique, & sur lesquels on doit jetter l'or. On rend cette mixtion un peu épaisse, pour qu'elle ait plus de corps.

Il est des objets que le goût inspire de laisser plus plats, & pour lesquels on ne met pas de vermillon au vernis. Alors vous employez seulement le vernis comme mordant ; vous l'appliquez sur l'endroit que vous voulez travailler, & que vous avez tracé. Cela donne des formes plates, sur lesquelles vous dessinez une seconde fois avec votre mordant au vermillon, & vous donnez des formes, vous ajoutez des détails, à ce que vous n'avez fait d'abord que coucher à plat.

Il faut avoir soin, lorsqu'on peint avec ce mordant, d'avoir un petit vase rempli d'essence de térébenthine pour laver de temps en temps le pinceau, & faire couler le mordant, qui, sans cela, s'engorgeroit.

Le travail en bas-relief est plus difficile. Nous n'avons pas les substances avec lesquelles les Chinois & les Japonois composent les pâtes qui donnent ce relief. nous parvenons au même but en broyant ensemble du blanc d'Espagne & de la terre d'ombre avec un vernis gras. On peut se servir du vernis à l'ambre, en mettant sur une partie de vernis, deux parties de blanc & deux de terre d'ombre. Quand le tout est bien écrasé sous la molette, & bien mélangé, on le détrempe au vernis à l'ambre, en rendant cette pâte assez liquide pour qu'elle puisse s'employer au pinceau.

Quand toutes les préparations pour les fonds noirs sont faites, & que ces fonds sont polis & unis, on donne une ou plusieurs couches de la pâte, suivant le dessin qu'on a adopté & le relief qu'on veut lui donner. On laisse sécher la pâte au soleil, ou à la chaleur d'une étuve.

Lorsqu'elle est bien durcie, on unit avec des morceaux de prêle tous les endroits du relief qui pourroient être raboteux ; on les polit avec la ponce & le tripoli, broyés, comme on l'a dit, en poudre impalpable.

On grave ensuite avec un burin sur les reliefs, les détails nécessaires, & on polit ce qu'on vient de graver. On passe sur les reliefs une couche ou deux de vernis à l'ambre, ou de vernis à la gomme-laque à l'esprit de vin, dans lequel on a mis du noir d'ivoire.

Pour la facilité de l'opération, on ne doit mettre ainsi en noir que les parties où l'on veut laisser pénétrer les funds, ce qui se fait ordinairement aux têtes, aux pieds & aux mains. Cette méthode de mettre ainsi en noir les yeux, la bouche, les oreilles, ce qui fait duminer les fonds, donne à celui qui applique le mordant, la facilité de bien dessiner les formes : si au contraire on vouloit tracer après coup les yeux, le nez, la bouche, tout s'effaceroit & produiroit un très-mauvais effet. Les têtes, les pieds & les mains se font avec du noir d'ivoire, & les draperies en rouge avec du vermillon.

L'ouvrage ainsi disposé est prêt à recevoir l'or ou l'argent. Leur application est facile : on couvre de mordant la partie qu'on veut dorer ; on renverse la poudre d'or sur ce mordant, lorsqu'il est à moitie sec, & on lui laisse prendre autant d'or qu'il en veut : on laisse ensuite sécher la piéce dans l'étuve ou au soleil. Quand la poudre de métal paroît bien adaptée au mordant, on essaye avec la dent de loup ou brunissoir, de brunir un très-petit endroit. Si le poli vient bien, & que le bruni soit beau & égal, on peut continuer le reste. Si, au contraire, on sent que le brunissoir n'éprouve aucune résistance, & que l'endroit qu'on veut polir se raye, on attend que le tout soit bien sec.

L'or en chaux, l'or en poudre, l'or verd, l'or en coquilles, l'or faux, l'or d'aventurine, l'argent en poudre, la limaille d'argent, le cuivre, sont les métaux qui servent ordinairement à ces sortes d'ouvrages.

Or en chaux ; prenez à la monnoie de l'or de départ, réduisez-le en poudre en le broyant sur le porphyre. Lavez-le jusqu'à ce que l'eau sorte soit claire ; puis faites-le sécher au soleil ou dans l'étuve. Servez-vous de cette poudre pour la mettre sur ce que vous aurez peint, en ne laissant sur le mordant que ce qu'il aura voulu prendre, & le laissant bien sécher avant que de le vernir.

Or en poudre. Prenez un livret d'or fin, renversez-le sur une pierre à broyer que vous aurez enduite de miel, broyez ces feuilles d'or comme de la couleur, réduisez l'or en poudre impalpable, ramassez-le & le jettez dans un vase. Lavez cette mixtion d'or & de miel dans plusieurs eaux, jusqu'à ce que l'or soit dégagé du miel ; mettez-le sécher.

Feuilles d'argent : même procédé.

Or & argent faux. On les employe à Spa pour les faux laques ; on les prépare par le même procédé. Les Chinois & les Japonois n'employent pas l'or faux : ils font quelquefois usage de l'étain pour les terrasses, les montagnes, les rivieres, &c.

Or verd. C'est de l'or battu qui se vend au livret sous cette couleur, & qui se prépare au miel, de la même maniere que nous venons d'exposer.

Or en coquille & argent en coquille. Ils se vendent préparés ; on doit leur préférer l'or & l'argent broyés au miel.

Or aventurine, argent aventurine. Ils se vendent en livret & se broyent au miel. Il ne faut les broyer que jusqu'à ce qu'ils soient réduits à la grosseur des têtes de ces petites épingles qu'on appelle camions. Quand on veut *aventuriner* un fond, on prend du vernis d'ambre : on en met une couche toute pure sur la piéce, & l'on poudre à quelque distance sur la partie vernie. Le vernis d'ambre retient tout ce qui tombe, & forme un fond aventuriné. Il faut avoir attention de jetter l'aventurine également, sans cela le fond seroit inégal, & feroit un mauvais effet. Les Chinois & les Japonois possedent supérieurement l'art de faire des fonds aventurinés de la plus grande égalité.

Argent. On ne se sert point d'argent en chaux. On prend un lingot d'argent, du titre de onze deniers de fin ; on le lime le plus fin qu'il est possible : on broye cette limaille sur le porphyre, comme l'or en chaux ; on la lave de même, & on l'employe de même sur le mordant.

La limaille de *cuivre* se prépare de même : le cuivre rouge, le cuivre jaune & la rosette donnent trois couleurs différentes.

Le choix de ces différens ors & argens dépend du goût de l'artiste qui les emploie, & de ce qu'il croit le plus convenable à son ouvrage ; à moins qu'on ne veuille imiter servilement la pratique des Chinois ou des Japonois. Par exemple, ceux-ci se servent de l'or en chaux, & ceux-là de l'or en feuilles.

Lorsqu'on se sert d'un or pour servir de fond, & que l'on peint avec un autre par-dessus, il faut brunir l'un des deux, & laisser l'autre mat.

Les arabesques en faux laque acquerront de la valeur, quand ils seront dirigés par de bons artistes. Nous n'avons fait, dans cet article, qu'extraire l'*art du Peintre*, *Doreur*, *Vernisseur*, *par M. Watin*. Nous n'avons pu ajouter par nous-mêmes aucun éclaircissement sur des procédés dont nous n'avons aucune pratique : mais nous croyons que ceux qui voudroient s'exercer en ce genre, pourroient y parvenir, d'après cet article, en commençant par faire des essais. Peut-être même trouveroient-ils

roient-ils des procédés heureux qui ne ſeroient tout-à-fait ni ceux des Chinois, ni ceux que juſqu'à préſent ont ſuivi leurs imitateurs, mais qui n'en auroient pas moins de mérite.

LAVIS. (*ſubſt. maſc.*) Manière de deſſiner au pinceau, avec des matières colorantes délayées dans l'eau. Le nom de cette ſorte de deſſin vient de ce qu'on ſemble laver le papier, en le frottant de couleur à pleine eau, ou de ce que la couleur eſt en grand lavage.

Avant de faire ce qu'on appelle *laver le deſſin*, on en cherche & on en établit le trait.

On cherche ordinairement le trait avec du crayon de mine de plomb d'Angleterre; comme il s'efface aiſément avec de la mie de pain, ou une barbe de plume, ou de la gomme élaſtique, on peut le changer & le corriger à ſon gré.

Quand on a trouvé le trait, & qu'on croit devoir s'y tenir, on l'arrête à la plume. Le trait ſe fait ordinairement à l'encre de la Chine. Si l'on vouloit faire un deſſin très-fini, & dans lequel le contour fût annoncé, comme dans la peinture, non par un trait ſuivi, mais par la différence des tons, on ne mettroit pas le trait à la plume; & même on effaceroit aſſez le trait fait au crayon pour qu'il ne parût plus quand l'ouvrage ſeroit fini. Souvent les peintres, dans leurs eſquiſſes, font le trait au pinceau.

C'eſt quand le trait eſt arrêté, que commence l'opération du lavis. On prend avec le pinceau beaucoup de couleur bien délayée pour établir les grandes maſſes, tout à plat, ſans s'occuper des détails. Pour parvenir aux demi-teintes légères, on trempe le pinceau dans l'eau, ſans reprendre de couleur, & l'on étend, en approchant des lumières, la maſſe déjà établie, juſqu'à ce qu'elle s'accorde doucement avec le blanc du papier : on ſent bien qu'il faut opérer promptement, pour ne pas laiſſer à la couleur le temps de ſécher. Ce lavage grippe le papier : il faut donc avant d'y procéder, ſur-tout quand on veut faire un deſſin fini & agréable, tendre le papier ſur une planche, en le collant par les bords.

Quand les maſſes ſont établies, on paſſe aux détails. On tient à côté de ſoi un morceau de papier blanc ſur lequel on eſſaie ſes teintes avant de les porter ſur le deſſin. On adoucit & l'on fond les teintes en prenant dans le pinceau de l'eau ſans couleur; on finit par frapper les touches. Quelquefois on fait des touches à la plume.

On peut ſuivre une manière inverſe de celle que nous venons de propoſer; c'eſt-à-dire, établir d'abord les détails, & glacer enſuite les maſſes par-deſſus : ce procédé donne plus de brillant & de tranſparence au deſſin.

La manière de ſe corriger, dans ce genre de deſſin, eſt aſſez difficile : elle conſiſte à paſſer une éponge mouillée ſur ce qu'on a fait; ce qui affoiblit tout l'ou[illegible], & rend maître de faire des changemens [illegible]fet; mais cette opération gâte le papier [illegible]uit à la propreté du travail : le papier deviendra même ſpongieux, ſi l'on ne ſe ſert pas d'eau alunée. D'ailleurs on ne peut changer le trait, & les formes reſtent telles qu'elles ont été d'abord établies : tout ce que l'on peut faire, c'eſt d'en perdre quelques-unes dans les ombres, & de diſſimuler au moins les défauts qu'on ne peut détruire. Mais on peut, tant que l'on veut, retoucher ſon deſſein, en étendre, en renforcer les maſſes d'ombres, en rendre les touches plus vigoureuſes, en rendre l'effet plus fier & plus piquant. On connoît des deſſins ébauchés au *lavis*, & terminés à la plume ou au crayon. Tous les procédés ſont bons, quand on s'en ſert artiſtement.

Le deſſin au lavis eſt prompt & expéditif, & les ouvrages faits dans ce genre ſont fixés au même inſtant où ils ſont ſecs; ils ne craignent pas le frottement comme les deſſins au crayon relevés de blanc. Rarement les peintres employent cette manière de deſſiner pour faire des ouvrages très-finis; mais ils en font uſage pour leurs eſquiſſes, & la négligence ſpirituelle & ſavante de ces morceaux y ajoute un nouveau prix.

Le biſtre & l'encre de la Chine, vraie ou contrefaite, ſont les ſubſtances avec leſquelles on deſſine le plus ordinairement au lavis. Mais on peut employer en ce genre toutes les couleurs tranſparentes.

Quand on mélange ces couleurs, en ſorte que l'ouvrage devienne une ſorte de peinture, ce genre change de nom, & prend celui de *deſſin à l'aquarelle*. On peut tirer, pour cette manière de deſſiner, des couleurs de différens fruits, en y ajoutant de la diſſolution d'alun. Voici celles qui ſont indiquées dans le *traité de la peinture au paſtel*. Les baies mures du nerprun fourniſſent un beau verd; voyez *laque verte*. On tire auſſi des pétales bleues de l'iris une fécule verte, mais bien inférieure à la précédente. Les baies d'hièble, traitées comme celles du nerprun, donnent une liqueur violette, mais que l'addition de l'alun rend bleues. Celles de ronce, ou mûres de haies, bouillies avec de l'alun, donnent une belle couleur purpurine. Beaucoup d'autres baies de plantes, au moyen de la décoction avec l'alun, peuvent fournir de même, pour le *lavis*, des ſucs colorés. Telles ſont les groſeilles, les framboiſes, les ceriſes noires, les pellicules des baies de caſſis, mûres en Juin; les graines de garence, mûres en Novembre;

les fruits du mûrier noir, mûrs en Août; les baies de sureau, mûres en Octobre; les décoctions des bois de Fernambouc & de Campêche. La gomme-gutte seule, avec un peu d'eau, fournit le jaune, ainsi que la pierre de fiel. Le carmin donne le cramoisi; mais il faut le broyer avec une légère dissolution de gomme arabique: le bleu de Prusse, ou la décoction d'un peu d'indigo, réduit en poudre avec de l'alun, donne du bleu; le verdet, la couleur d'eau; mais il faut avoir attention de ne pas sucer le pinceau imbibé de cette couleur qui est un poison. La décoction des racines de tormentille produit une couleur fauve, & donne du noir si l'on y joint du vitriol de Mars; mais le noir dont on fait le plus fréquent usage est l'encre de la Chine: le bistre, bien broyé, donne le brun. On peut mettre en tablettes tous les sucs colorans dont nous venons de parler, en y joignant, lorsqu'on les fait bouillir, un peu de colle de poisson. La colle, en séchant dans des moules de carte, qu'il faut oindre auparavant de beurre ou de graisse, leur donnera la consistance de l'encre de la Chine, qui se fait de la même manière avec du l'extrait de réglisse & du noir de charbon, réduits en bouillie par la mollette.

LAVIS. *Gravure à l'imitation du* LAVIS. Nous avons donné à l'article *Gravure*, le procédé de M. Leprince, tel qu'il a été communiqué à l'Académie de peinture de Paris: mais il paroît certain que cette communication a été imparfaite, & qu'en la donnant, on s'est réservé des secrets. Les personnes qui voudront renouveller ce procédé, seront obligées de faire elles-mêmes, d'après les indications données, des recherches pour découvrir les parties de l'opération qui n'ont point été communiquées. Dans le secret de Leprince, tel qu'il a été publié, il se trouve des moyens qui se détruisent les uns les autres: la difficulté est de parvenir à les accorder entre eux, ou à les lier par quelques autres moyens sur lesquels on a gardé le silence. Cette difficulté n'est pas insurmontable; plusieurs personnes l'ont vaincue; mais elles gardent le secret à leur tour. M. Marillier, graveur à talent, a trouvé, à-peu-près dans le même temps que M. Leprince, un procédé différent, dont les essais qu'il a faits prouvent la bonté: comme il se promet de faire quelque jour un plus grand usage de sa découverte, il juge à propos de se la réserver.

Nous ne pouvons donc rien ajouter ici sur les différentes manières de graver au *lavis* par le moyen de divers mordans, & de diverses liqueurs, puisque les artistes qui employent ce moyen s'accordent à en faire un secret.

Mais nous avons dit, sous le mot *Gravure*, que la manière la plus ordinaire de graver à l'imitation du *lavis*, s'opère par le moyen de divers outils du genre des roulettes. Nous devons revenir sur ce procédé, parce que des artistes qui en font usage avec succès, ont bien voulu nous communiquer de nouvelles lumières, & même opérer sous nos yeux.

On commence par établir le trait. Quand on veut expédier, & qu'on cherche plutôt à faire vite, qu'on ne tend à la perfection, on fait le trait à la pointe, & on le fait mordre à l'eau-forte: mais il a toujours de l'aigreur, & ne s'accorde pas bien avec le travail moëlleux du *lavis*. Il faut donc tracer d'abord, comme on le fait dans la gravure au burin pur, & ensuite assurer & accuser le trait avec l'outil nommé *roulette fine*. Il ne faut que comparer deux estampes où le trait ait été fait, dans l'une, par le premier procédé, dans l'autre par le second, pour en bien sentir la différence.

Le trait fait, on établit les fortes masses avec un outil ferme & qui creuse profondement, & on ébarbe bien ces premiers travaux.

Ensuite on passe sur toute la planche, excepté aux endroits où l'on veut réserver le blanc du papier, une masse générale, avec un outil doux. Ce procédé est à peu-près le même que celui par lequel on donne le grené aux cuivres qu'on veut graver en *manière noire*, excepté que, pour la manière noire, on graine le cuivre avec un berceau, & que, pour la gravure au *lavis*, on le graine avec une roulette. On promène par tout la roulette au moins quatre fois, en quatre directions différentes. Ces directions sont les mêmes que celles dans lesquelles on promène le berceau. *Voyez* au mot GRAVURE, la préparation du cuivre par la *manière noire*.

Après que la masse générale est établie & ébarbée, on y ajoute du ton avec une roulette qui tient à-peu-près le milieu entre les deux dont on vient de parler; c'est-à-dire, celle qui a creusé les fortes masses, & celle qui a donné la masse générale: on n'ébarbe pas que la masse ne soit généralement établie.

Lorsque nous parlons ici d'une masse générale, il ne faut pas prendre ce mot à la rigueur, comme dans la gravure en manière-noire, où l'on donne à toute la planche une seule masse du même grain. Dans la gravure au *lavis*, la masse générale ne doit s'entendre que pour les objets qui sont à-peu-près sur le même plan. Mais si l'on veut exprimer l'effet d'un lointain, dont le ton soit fort tendre, il faut en établir séparément la masse avec une roulette d'un grain très-serré & fort doux. Si l'ouvrage original que l'on veut imiter offre une grande variété de plans, on préparera la

masse de ces plans divers avec des roulettes de différens grains.

A la manière noire, on cherche les lumières, les demi-teintes, les reflets dans la masse générale, en usant le grain avec un grattoir. Il n'en est pas de même du grain formé par la roulette; on en dégrade le ton seulement avec le brunissoir. On peut, dans les parties où les détails l'exigent, ajouter ensuite du ton avec une roulette à-peu-près semblable à l'une des deux dernières dont on s'est servi. On sent que cette gravure, s'approchant beaucoup du procédé de la manière noire, est aussi fort expéditive.

LAVIS. *Gravure à l'imitation du* LAVIS *coloré, que l'on nomme* AQUARELLE. La maniere de graver qu'on employe pour parvenir à cette imitation, est celle dont nous venons de donner le procédé à l'article précédent. Par les différentes planches qu'il faut graver & accorder entre elles par les diverses couleurs, elle se rapproche de la *gravure en couleurs* inventee par Leblon. *Voyez* ce qui en a été dit sous le mot GRAVURE.

Les Graveurs qui imitent le lavis coloré, se servent de cinq planches.

Premiere planche. Noir.

Seconde planche. Petit-rouge.

Troisieme planche. Carmin.

Quatriéme planche. Bleu.

Cinquiéme planche. Jaune.

La premiére planche, celle du noir, se grave comme nous l'avons dit à l'article précédent, & est plus chargée de travail que toutes les autres. Le trait, les formes, les masses, les détails y sont établis. Les épreuves séparées de cette planche ressemblent à un ouvrage terminé, & offrent l'imitation d'un dessin à l'encre de la Chine.

Les travaux de la planche du jaune doivent être d'un grain plus gros que ceux des autres couleurs; ils se gravent avec une roulette d'un grain plus fort.

Les planches du bleu, du carmin, du petit rouge, se gravent avec un outil moyen. On décalque sur chaque planche le trait de la planche noire; mais il ne sert qu'à guider: il ne doit être ni mordu à l'eau-forte, ni rendu sensible par le travail de la roulette.

Quand les cinq planches sont gravées, voici l'ordre dans lequel on les fait imprimer. On tire d'abord les épreuves du jaune, & tout de suite, on imprime par-dessus ces épreuves encore humides, la planche du bleu; puis on fait sécher.

Les épreuves étant bien séches, on les mouille à l'éponge; on tire les épreuves de la planche de carmin, & on les laisse sécher.

On humecte de nouveau & de la même maniere; puis on tire de suite, sans faire sécher, les épreuves du petit rouge & celles du noir.

De très-habiles graveurs en ce genre commencent par faire tirer les épreuves du noir: mais tous s'accordent à mettre dans le même rang le tirage des planches destinées aux quatre couleurs. Quand on imprime d'abord la planche noire, on en fait sécher l'épreuve, & successivement les épreuves de chaque planche avant de tirer celles de la planche suivante. Quelquefois, suivant la couleur du dessin, on peut se contenter de quatre planches; mais on ne se passe jamais de celle qui s'imprime en noir.

Il ne nous reste plus qu'à indiquer les substances dont on fait usage pour les différentes couleurs.

Jaune. Stil-de-grain de Troies. On y mêle plus ou moins de blanc de plomb, suivant la teinte qu'exige le dessin.

Bleu. Bleu de Prusse. C'est le seul qui convienne à ce genre. On a essayé sans succès des couleurs plus précieuses. Seul, il seroit gras: on le dégraisse en y mêlant du sel de talc en fort petite quantité. On fait entrer du blanc dans cette teinte suivant le besoin.

Carmin.

Petit-rouge Vermillon, mêlé de carmin ou de blanc de plomb, suivant la force du ton.

Nous avons nommé les principales couleurs dont on fait usage dans ce genre: mais on peut les y rompre par d'autres, & le choix dépend de l'intelligence de l'artiste. On sait d'ailleurs que toutes les couleurs doivent être bien purifiées, bien broyées, & avoir toute la transparence dont elles sont susceptibles. Elles se détrempent à l'huile, comme dans la *Gravure en couleurs* de Leblon.

M

MANGANAISE ou MAGNÉSIE (subst. fem.); sorte de mine de fer, très-pauvre & fort réfractaire, d'un gris noirâtre & assez semblable à l'aimant. Elle est d'un grand usage dans les poteries de terre & dans les verreries; & elle fournit à la peinture en émail une couleur pourpre.

MANNEQUIN, (subst. masc.) Machine dont la charpente imite assez bien le squelette du corps humain, & qui, par le moyen de boules, en exprime le mouvement. On rembourre de crin cette charpente, & on la couvre de peau, ou de soie travaillée au métier comme pour les bas, ce qui la rapproche, autant qu'il est possible, de la figure humaine. Les peintres revêtent cette machine suivant le besoin, pour étudier les formes des draperies dont les plis sont trop sujets à varier sur un modele vivant, qui ne peut se prêter longtemps à l'etat d'un repos absolu. *Voyez* la description du *mannequin* à l'article DESSIN.

MAROUFFLE, (subst. masc.) C'est de l'orcooleur rendu épais & gluant par une grande cuisson, & qui forme une colle forte & tenace.

MAROUFFLER, (v. act.) C'est coller un ouvrage de peinture avec du *marouffle*. On peut *maroufler* sur une plus grande toile un ouvrage de peinture fait sur une toile trop petite pour recevoir toute la composition que l'on se propose: par exemple, si un peintre de portraits a fait sur une petite toile une tête qui doit faire partie d'un portrait en pied ou à mi-corps, il n'est pas nécessaire qu'il recommence cette tête sur la grande toile, au risque de la traiter avec plus de froideur; mais il la *marouffle* sur cette grande toile.

Quand on peint à l'huile & sur toile dans l'atelier, des plafonds ou des tableaux qui doivent être appliqués sur le mur comme des fresques, il faut ensuite les *marouffler* sur la place qui doit les recevoir, c'est-à-dire, les fixer sur cette place par le moyen de la colle nommée *marouffle*. On en frotte le derriere de la toile, en le couchant fort épais; on en met une couche également épaisse au mur ou plafond qui doit recevoir l'ouvrage. Quand la toile est appliquée au plafond ou au mur, on la contient avec des cloux que l'on fiche tout autour & sur toute la surface de distance en distance, & que l'on retient sur la toile par des morceaux de papier pliés en cinq ou six doubles. Quand le *marouffle* est bien sec, on ôte les clous. Si le mur est de nature à boire l'huile, il faut commencer par l'imprimer de plusieurs couches d'huile qu'on laisse sécher avant d'étendre le *marouffle*: sans cette précaution, le mur boiroit l'huile du *marouffle* lui-même, le laisseroit à sec, & le rendroit incapable de retenir le tableau.

MARTELINE, (subst. fém.) Marteau à l'usage des sculpteurs. Il est armé de dents faites en taille de diamant.

MASSE, (subst. fém.) Fort & pesant marteau de fer à l'usage des sculpteurs en marbre. Il décrit un quarré plus ou moins long, & est partout de la même épaisseur.

MASSICOT, (subst. masc.) Le *massicot* n'est autre chose qu'une chaux de plomb calcinée, & qui prend differentes teintes suivant les différens degrés de calcination, ce qui le fait distribuer en *massicot* blanc, jaune & doré. Le *massicot* blanc lui même est d'un jaune tendre. Quelle que soit la calcination qu'il ait subie, c'est toujours une couleur perfide, parce que toujours il tend à se revivifier en métal, & à passer au noir: il faut le rejetter des ouvrages auxquels on veut assûrer une beauté durable.

Voici la maniere dont se fait le *massicot*. On concasse de la céruse en morceaux gros comme des avelines, qu'on met sur le feu dans une poële de fer, & qu'on remue comme le café qu'on fait bruler. Il faut la calciner en plein air, & en éviter la vapeur qui est mortelle. Un degré de feu plus foible procure le *massicot* blanc, plus fort le *massicot* citron, & encore plus vif le *massicot* doré.

Voici une autre maniere de faire le *massicot*, indiquée dans l'ancienne Encyclopédie. On remplit de céruse de vieux canons de pistolets; on bouche ces canons avec de la terre glaise, & on les met dans le feu où on les tient rouges pendant quatre ou cinq heures: au bout de ce temps, le *massicot* est fait.

Cette méthode peut être bonne pour éviter la vapeur empoisonnée de la chaux de plomb; mais pour être sûr de donner au *massicot* une teinte plus ou moins forte, il est mieux de travailler à découvert.

Le fait suivant, rapporté dans le *Traité de la peinture en pastel*, suffit pour prouver la mauvaise qualité des *massicots*, considérés comme couleurs. » J'avois mis, dit l'auteur, à l'entrée de

» l'hiver, sur une carte, au bord d'une fenêtre » qui donnoit sur la rue, de la céruse que j'avois » fait passer à la couleur jaune un peu saffanée » par le moyen du feu : quinze jours après, je » trouvai ce *massicot* à l'extérieur entiérement » couvert de plomb. »

MATOIR. (subst. masc.) Instrument d'acier dont se servent les graveurs en plusieurs genres, tels que ceux en cachets, ceux à la maniere du crayon, &c. C'est une sorte de ciselet, ou de branche d'acier de plusieurs pouces de long. Un bout est arrondi, & c'est sur ce bout que l'on frappe avec le marteau ; l'autre bout est grené. On y donne ce grain en frappant sur une lime dont les dents soient proportionnés à la grainure qu'on veut faire prendre à l'outil. Les dents de la lime entrent dans le matoir & y forment un travail semblable à ces dents. On trempe ensuite l'acier. La roulette & l'outil qu'on appelle fixe, sont de véritables matoirs, sur lesquels on ne frappe pas avec le marteau, parce qu'au moyen de leur construction, la force du marteau est suppléée par celle du lévier.

MATRICE. (subst. fém.) C'est, en terme de monnoyage, un morceau d'acier, gravé en creux, & ensuite bien trempé, par lequel, au moyen du balancier, on imprime un autre morceau d'acier qui n'est point trempé, & qui, à force d'être frappé, prend en relief la forme de la gravure que porte la *matrice*. Cette piéce en relief, fournie par le creux de la *matrice*, se nomme poinçon, parce qu'elle a quelque rapport, moins par la forme que par l'usage, avec l'outil qui porte le même nom, & parce qu'elle sert de même à reproduire en creux la figure qu'elle porte en relief.

Le graveur d'une monnoie nouvelle, fait son ouvrage en relief ou en creux, comme il le trouve plus commode. S'il le fait en creux, c'est la *matrice* originale. S'il commence par le relief, quand son ouvrage est fini, il le trempe & l'imprime sur une masse d'acier pour se faire une *matrice* originale ; car il lui en faut toujours une pour en tirer ensuite les poinçons qu'il distribuera aux autres graveurs. Ces poinçons représeoreront ou la tête du roi, ou tout autre type de monnoie. Les graveurs particuliers impriment avec ces poinçons trempés, sur de l'acier non-trempé, les coins ou quarrés qui doivent servir à monnoyer. Ils y frappent aussi les lettres & la bordure ; &, pour ces objets mêmes, le premier graveur fournit des *matrices* de détail, d'où ils tirent des poinçons de lettres & autres. On conçoit par-là que, si ces operations sont faites avec attention, tous les coins doivent ressembler parfaitement au premier original, & par conséquent se ressembler parfaitement entre eux.

On donne quelquefois le nom de *matrices* à ce que je viens d'appeller coins ou quarrés de monnoies, de jettons ou de médailles. Ces coins méritent en effet ce nom, puisqu'ils produisent de même une gravure identique sur les *flaons* que l'on monnoye. Le mot *flaon*, qu'on prononce *flan*, est un terme propre du monnoyage. Il vient apparemment du verbe latin *flare*, fondre. C'est la piéce de métal qui est toute unie avant l'impression. Le métal est d'abord mis en fonte dans un creuset, & coulé dans des moules en petits ronds ou en lames. Ces lames fondues pour être réduites à une épaisseur égale & proportionnée au poids qu'on veut donner aux flaons, sont passées au laminoir entre deux cylindres d'acier : on les coupe ensuite d'un seul coup avec un instrument nommé coupoir : on les marque avec un autre instrument sur la tranche, & on les recuit avant de les présenter sous les coins pour subir le coup ou les coups du balancier. Ces flaons perdent alors leur nom & prennent celui de louis, d'écus, de sols, de jettons ou de médailles, suivant leur destination ou leur valeur. (*Article de M.* DUVIVIER.)

MEULE. (subst. fém.) Cet instrument est nécessaire aux sculpteurs & aux graveurs, pour aiguiser les instrumens de leur art. Elle a la forme de celles que l'on voit aux rémouleurs ambulans que l'on nomme *gagne-petit*. Elle est représentée planche II. de la *gravure en bois*.

MINE-DE-PLOMB. (subst. fém. comp.) C'est ainsi que les artistes appellent la molybdene, substance d'un gris noirâtre & brillant dont on fait des crayons. Elle est friable & douce au toucher, & semble savoneuse : elle donne aux mains une couleur grisâtre perlée, & se détruit difficilement au feu. Voyez l'article CRAYON.

MINIATURE, (subst. fém.) Espéce de peinture en détrempe, dans laquelle on employe un travail pointillé, au moins pour les chairs.

Le nom de la *miniature* semble être dérivé de la couleur qu'on appelle *minium*. Cependant les *miniaturistes*, loin d'employer cette couleur de préférence aux autres, ont coutume d'en faire peu d'usage, parce qu'elle a le défaut de changer & de pousser au noir. Il est donc probable que la *miniature* a reçu son nom, maintenant consacré par l'usage, de personnes qui connoissoient peu les procédés de l'art, & non des artistes qui le professoient. Il est possible aussi que ce genre de peinture ayant été long-temps abandonné aux imagistes, pour la décoration des manuscrits, ces ouvriers, à certaines époques, se soient beaucoup servis de *minium*, sur-tout pour les carnations, & que, de leur pratique vicieuse, mais qui pouvoit alors sembler agréable, soit née la dénomination de l'art qu'ils exerçoient. Peut-être aussi donnoit-on alors le nom de *mi-*

nium au carmin, dont les miniaturistes font un assez grand usage.

Ce genre est consacré à des ouvrages de petites proportions : de-là quelques personnes ont cru que le nom de la *miniature*, qu'elles prononcent *mignature*, est venu du mot *mignard* : mais cette etymologie est forcée & contraire à l'analogie des dérivés : les deux lettres *rd* doivent rester dans les derivés du mot *mignard*, comme on le voit dans les mots, *mignarder*, *mignardise*.

Le mot *miniature* est souvent pris pour l'ouvrage peint en ce genre : on dit une *miniature*, pour dire un ouvrage peint en *miniature*. Mais on s'exprime mal quand on appelle *miniatures* des ouvrages en émail, à l'huile, ou à gouazze, par la raison qu'ils sont peints en petit : car ce mot ne désigne pas la proportion de l'ouvrage, mais le procedé par lequel il est fait. En parlant d'une *miniature*, on ne se sert guère du mot *tableau*; mais on dit, un ouvrage, une peinture, un portrait en *miniature*.

On peint dans ce genre sur une substance blanche, le marbre, l'albâtre, le velin, l'ivoire : on employe des couleurs légeres, & longtems on n'a pas fait usage du blanc, mais on laissoit travailler le blanc du fond, comme lorsqu'on dessine sur papier blanc. On appelloit cette peinture *à l'épargne*, parce qu'on *épargnoit* le fond pour rendre les clairs, on ne se servoit pas même de blanc dans les teintes : on employoit toutes les couleurs simples, & on les dégradoit en les détrempant plus légeres ; comme lorsqu'on dessine à l'encre de la Chine ou au bistre, on met plus d'eau dans les demi-teintes que dans les ombres.

Mais avec le temps on a senti la nécessité d'admettre le mêlange du blanc dans les couleurs pour dégrader les teintes, comme dans les autres genres de peinture : on a seulement persisté à l'exclure du pointillé des chairs. Des artistes intelligens ont travaillé à augmenter le nombre des couleurs simples, & à les rendre plus légeres. Leurs progrès ont associé leur art aux autres genres de peinture, par la liberté & la facilité qu'ils ont acquises de multiplier les tons : ils ne permettent pas, en quelque sorte, de reconnoître dans leurs ouvrages la disette où nous sommes de couleurs légeres.

Van Dondre, en Hollande, Torrentius & Hufnagel en Flandre, Volfaek en Allemagne, ont les premiers rejetté la sécheresse de l'ancienne maniere, &, si l'on en excepte le nud, ils ont peint de pleine couleur, comme à l'huile.

La peinture en miniature florissoit depuis longtemps en Hollande, en Flandre & en Allemagne, & n'étoit encore en France qu'une sorte d'enluminure. On ne faisoit guere que des portraits à l'épargne, péniblement & séchement pointillés, dans lesquels on admiroit moins l'art que la patience. Enfin les Rosalba, les Harlo, les Macé, suivis par des artistes dignes de leur succéder, ont appris aux François que la *miniature* pouvoit avoir aussi des grands maîtres. Des peintres ont essayé de rendre l'histoire en *miniature*, & ont montré que leur art pourroit devenir capable d'exprimer en petit de grandes choses.

Comme la *miniature* qui peut ébaucher les travaux en couchant la couleur, les termine au moins en la pointillant, c'est le genre de peinture qui peut parvenir le plus aisément au fini le plus précieux, par la facilité que donnent les points d'unir les teintes, de les fondre ensemble & de les attendrir.

La *miniature* opere sur différentes sortes de fonds, ou de substances; nous l'avons déja dit. Commençons à parler du vélin. Celui sur lequel on peint est fait de peau de veau mort-né. Le vélin d'Angleterre & de Picardie est préférable, pour la peinture, à celui de Flandre & de Normandie. Le vélin d'Angleterre est très-doux & assez blanc ; celui de Picardie l'est encore davantage. Les peintres exigent que le vélin soit de la plus grande blancheur, qu'il ne soit ni gras, ni froté de chaux, & qu'il ne s'y trouve pas de petites taches, ni de ces veines claires qui s'y rencontrent si souvent. Il doit être bien collé & nullement spongieux. Si l'on applique le bout de la langue sur l'un des coins, l'endroit mouillé doit être un peu de temps à se sécher : s'il se séche au contraire très-promptement, il boit, & doit être rejetté. On ne peint plus aujourd'hui sur le vélin, à moins qu'on ne traite des sujets assez étendus pour qu'on ne puisse trouver d'assez grandes tablettes d'ivoire. Avec quelqu'art que l'on puisse opérer sur le vélin, le travail n'a jamais la même finesse ni le même agrément.

Si l'on veut peindre sur du papier, il faut le choisir fin & uni & bien encollé. Il seroit bon de lui donner une impression ; c'est-à-dire, d'y passer une ou deux couches légeres de blanc de plomb, détrempé dans de l'eau de colle ; on polira ces couches quand elles seront séches. Nous détaillerons bientôt cette opération, en parlant de la *miniature* sur toile.

Le vélin ou le papier, humecté par la couleur, ne manqueroit pas de se gripper : il faut donc qu'ils soient bien solidement tendus. On prend une petite planche, ou une plaque de cuivre, ou un fort carton de la grandeur du sujet qu'on veut peindre. On humecte légérement le vélin ou le papier par derriere avec de l'eau bien nette ; & on le colle seulement par les bords à la planche de bois ou de cuivre, ou au carton : les bords doivent être repliés en dessous au derriere de la planche ; & entre la planche & le vélin, on met un papier blanc. En collant, il faut tirer le vélin ou le papier pour qu'ils soient bien étendus. On prendra garde que la colle ne soit que sur les bords ; s'il s'en attachoit à la partie du vélin qui se trouvera au revers de la peinture, elle

pourroit y causer quelque grimace, & empêcheroit d'ailleurs de l'enlever à volonté dedessus la planche.

On peut aussi peindre en *miniature* sur de la toile fine ou sur du bois, mais ces fonds ne s'employent qu'avec des préparations.

La toile s'imprime de quelques couches de blanc de plomb broyé d'abord à plusieurs reprises avec de l'eau très-nette : lorsque ce blanc est bien sec, on le broye encore, & pour la derniere fois, avec de l'eau de colle de gants ou de parchemin. Le blanc ne doit pas être couché trop épais sur la toile; il suffit d'en mettre gros comme une noix sur un verre de colle. On l'applique médiocrement chaud, & l'on en met deux ou trois couches. Pour enlever les petites inégalités, les grumeaux qui auront pu s'y former, & qui nuiroient à la netteté & au poli du fond, on le frotte légérement avec une pierreponce, ou mieux encore avec de la prêle : & on repasse ensuite une couche du même blanc encore un peu plus clair.

L'impression sur bois ne differe de celle qu'on donne à la toile, qu'en ce qu'il faut que la premiere couche soit de colle pure & toute bouillante, pour qu'elle pénétre mieux dans le bois, & que s'unissant avec les autres couches dont elle sera couverte, toutes ne fassent ensemble qu'un seul corps. On unit ces couches avec de la prêle, comme celles dont on imprime la toile, & on les polit en passant légérement par-dessus un linge net & mouillé.

Quoique l'albâtre, le marbre blanc, & en général toutes les substances blanches qui ne sont pas spongieuses, & ne boivent pas la couleur, soient propres à recevoir la *miniature*, on a fini par préférer généralement l'ivoire. Il est bien plus commode que le vélin qu'on avoit long-temps adopté, & il est bien plus susceptible de recevoir un fini précieux. Il seroit sans reproche s'il n'étoit pas sujet à jaunir; défaut qui le fera peut-être abandonner encore une fois, mais dont le velin n'est pas exempt lui-même.

Au reste on évite, ou l'on éloigne au moins considérablement le danger d'employer un ivoire qui jaunisse en vieillissant, si on le choisit d'une teinte bleuâtre; c'est ce que, par rapport à cette teinte, on appelle de l'ivoire verd. Il doit être choisi très-blanc, sans veines apparentes, fort uni, sans cependant être poli, & reduit en tablettes fort minces, parce que plus il est épais, & plus son opacité lui donne un ton roux. Il est très-important d'éviter les ondes qui se trouvent dans l'ivoire, surtout lorsque, par la disposition du sujet qu'on veut peindre, ces ondes se rencontreroient dans les chairs.

Avant de peindre dessus, dit-on dans l'ancienne Encyclopédie, on y passe légérement un linge blanc ou un peu de coton imbibé, ou du vinaigre blanc ou d'alun de roche, & on l'essuie aussitôt. Cette préparation dégraisse l'ivoire, lui ôte son grand poli, s'il en a, & la légere impression de sel qui reste encore dessus, fait que les couleurs s'y attachent mieux : de l'eau salée pourroit suffire.

Ce sel de l'alun ou de l'eau salée, doit inspirer de la défiance pour ce procédé; car tout sel est porté à venir à l'efflorescence par l'impression de l'humidité; & suivant la quantité dans laquelle il se trouve, il ne peut manquer de gâter plus ou moins les couleurs en les couvrant d'une légere farine dans laquelle elles se décomposent. Il vaut donc bien mieux suivre la pratique des *miniaturistes* qui planent l'ivoire avec soin, au moyen d'un gratoir avec lequel ils font disparoître les raies de la scie de l'ouvrier, & qui ensuite y passent légérement avec le doigt de la poudre très fine de pierre-ponce pour le dégraisser. On colle derriere l'ivoire un papier blanc avec de la gomme. Comme nous avons dit que les tablettes d'ivoire devoient être fort minces, elles ont de la transparence : par conséquent, la blancheur du papier les pénétre & augmente celle qui leur est propre.

Si l'on peint sur marbre ou sur l'albâtre, on fera la même préparation que pour l'ivoire.

On peut aussi peindre en *miniature* sur des coquilles d'œufs. Indépendamment des préparations dont nous venons de parler, elles en exigent encore une autre; c'est qu'il faut les amollir pour les redresser. Leur fragilité semble suffire pour les faire rejetter : cependant si elles l'emportoient à d'autres égards sur les autres fonds, elles recevroient assez de solidité de la glace qui les couvriroit, & de la plaque de métal sur laquelle elles pourroient être appliquées.

Enfin on a peint en *miniature* sur ces feuilles qu'on nomme tablettes, & qui servent à écrire avec une aiguille d'or & d'argent, les choses dont on veut se souvenir. Cependant on peut dire que les substances sur lesquelles peignent les miniaturistes, se bornent généralement au vélin & à l'ivoire.

On ne se sert pas ordinairement de crayon pour chercher le trait sur le fond qu'on destine à recevoir la peinture; mais on trace avec une aiguille d'or, d'argent, ou même de cuivre, & l'on efface les faux traits avec de la mie de pain sur le vélin, & avec de la poudre très-fine de pierre-ponce sur l'ivoire. Pour éviter de les multiplier, il est bon d'arrêter auparavant sa pensée, & de dessiner d'abord correctement sur un papier fin ce que l'on veut peindre : on calquera ensuite ce trait sur le vélin par le procédé que nous avons indiqué au mot CALQUE. Si l'on se propose de copier en miniature un tableau d'une plus grande proportion, on s'assurera de la précision & de la fidélité de la copie, en reduisant d'abord le sujet par le moyen des quarreaux : *voyez* à l'article DESSIN, la maniere de réduire aux quarreaux.

Le trait étant réduit, on le porte, par le moyen du calque, sur le fond que l'on veut peindre.

D'habiles artistes trouvent qu'il y a toujours de l'inconvénient à chercher le trait non-seulement au crayon de mine de plomb, mais même à l'aiguille qui donne des traits encore plus fins. En effet, on ne peut effacer les faux traits avec la poudre de pierre ponce, sans affoiblir considérablement ceux qui doivent rester, & sans risquer souvent de les perdre. Ils aiment donc bien mieux dessiner au pinceau, parce qu'on enlève aisément les faux traits avec le pinceau imbibé d'eau.

La plupart des couleurs dont on fait usage à l'huile ou en détrempe, peuvent être employées en *miniature*. Il vaut cependant mieux rejetter beaucoup de couleurs simples qui sont sujettes à changer, & prendre la peine de composer les teintes avec un plus petit nombre de couleurs. Voici l'énumération des couleurs dont se servent ordinairement les miniaturistes.

Le *Blanc de céruse* de Venise. On ne se sert pas de blanc de plomb en miniature. Comme celui de céruse est aussi métallique, il seroit utile de pouvoir s'en passer. On propose dans l'ancienne Encyclopédie, un blanc qui ne change jamais, & qui est fait d'os de pieds de mouton calcinés, broyés & préparés comme le bistre. Voyez BISTRE.

Le carmin.
L'outre-mer.
Le bleu de Prusse.
La laque de Venise.
Le vermillon.
Le brun-rouge.
La pierre de fiel.
L'ochre jaune.
L'ochre de rut.
La terre d'ombre.
La terre de Cologne.
La terre d'Italie.
Le stil-de-grain de Troies.
La gomme-gutte.
Le jaune de Naples.
L'Inde.
Le noir d'ivoire.
L'encre de la Chine.
Le bistre.
Le verd d'Iris.
Le verd de vessie.
La cendre verte.
Le verd de montagne.

Il vaudra mieux ne pas employer les deux derniers verds qui sont métalliques, & par conséquent perfides : & généralement il sera toujours plus sûr de composer les verds sur la palette.

L'orpin est compté au nombre des couleurs qui appartiennent aux miniaturistes : nous l'avons omis à dessein ; d'abord parce que, malgré sa beauté qui est capable de séduire, il est sujet à changer, comme toutes les couleurs métalliques ; & ensuite parce qu'étant un poison, il est fort dangereux pour les peintres en *miniature*, qui ont l'habitude de porter leurs pinceaux à la bouche.

Le fiel d'anguille doit être mis au nombre des couleurs pour la *miniature* : on l'employe sans gomme. Il est très-bon pour glacer, & peut aussi varier les verds dans le paysage en le mêlant avec différens bleus. Mêlé avec les couleurs vertes, grises, jaunes & noires, il en augmente la force & l'éclat. Il faut tirer le fiel des anguilles quand on les écorche, & le pendre à un clou pour le faire sécher. Lorsqu'on veut s'en servir, on le détrempe dans un peu d'eau-de-vie, & on le mêle à la couleur en petite quantité.

On propose, dans l'ancienne Encyclopédie, un noir préférable à celui d'ivoire, qui a moins de corps, & qui est aussi léger que l'encre de la Chine. Il se fait avec l'amande de la noix d'Acajou. On ôte la pellicule qui couvre cette noix : on calcine ensuite l'amande au feu, & on l'éteint aussitôt dans un linge mouillé d'eau-de-vie ou de vinaigre. D'ailleurs on prépare cette couleur comme le bistre : Voyez BISTRE ; il faut observer de la broyer à plusieurs reprises, & de la laisser sécher chaque fois.

Certaines couleurs sont liquides ; d'autres sont en pierres & en morceaux ; d'autres sont ou doivent être réduites en poudre très-fine, à force d'être broyées sur la glace ou le porphyre. Les couleurs liquides se conservent dans des fioles ou bouteilles de verre bien bouchées ; celles qui sont réduites en poudre dans des boëtes bien fermées ; & celles qui sont en morceaux s'enveloppent dans du papier. Pour se servir des couleurs en tablettes ou en pierres, on les frotte contre le fond du godet où l'on met un peu d'eau gommée : pour faire usage de celles qui sont en poudre, on les délaye avec le bout du doigt dans les godets, en y mêlant aussi de l'eau gommée.

La *miniature* exige des couleurs légeres ; & cependant les meilleures couleurs & les plus solides qu'elle puisse employer sont les terres qui semblent trop grossieres pour un genre si délicat. Quelque soin qu'on apporte à les broyer, elles ne perdent pas encore tout à fait cette grossiéreté : ce n'est pas une raison pour s'en interdire l'usage, & l'on parviendra à en extraire la partie la plus fine en les délayant à grande eau dans un vase de verre ou de fayence. Après avoir bien brouillé le tout, on le laisse un peu reposer, puis on verse par inclinaison, dans un autre vaisseau, la partie la plus fine & la plus légere qui a pris le dessus. On la laisse reposer, jusqu'à ce qu'elle ait eu le temps de se précipiter au fond du vase, & on en verse ensuite l'eau en le penchant doucement, & sans lui donner de secousse ; ou, pour être encore plus sûr de ne pas agiter la couleur, on fait écouler l'eau par le moyen d'un syphon, ou d'une bande de drap dont un bout trempe dans l'eau, & l'autre sorte du vase & descende plus bas que le fond du vaisseau. La couleur restera au fond du vase, fine, pure & legere, & on la mettra sécher au soleil.

Les couleurs pour la *miniature* se détrempent dans de l'eau gommée. La gomme arabique est celle dont on fait usage. On en met à-peu-près une

la grosseur d'une aveline ordinaire sur un grand verre d'eau : on peut y ajouter à-peu-près gros comme une petite féve de sucre candi ; il ajoute aux couleurs un brillant agréable, & les empêche d'écailler. Mais il faut bien prendre garde, dans la saison des mouches, de ne pas laisser son ouvrage découvert quand on le quitte ; car le sucre est un appât qui les attire & qu'elles s'empressent de succer. J'ai connu un peintre qui, après une assez courte absence, trouva entiérement détruit par ces insectes un portrait qu'il avoit fort avancé.

On tient l'eau gommée dans une bouteille nette & bien bouchée. Il n'en faut jamais prendre avec un pinceau où il puisse être resté de la couleur, car elle troubleroit l'eau qui ensuite gâteroit elle-même les teintes. On la prend donc avec un pinceau net, un tuyau de plume ou tel autre instrument. On met de cette eau dans un godet, ou dans une coquille de mer avec la couleur que l'on veut détremper, & qu'on délaye avec le bout du doigt. Si après avoir délayé une couleur, on en veut délayer une autre, il faut se nétoyer le doigt avec beaucoup de soin, pour qu'il ne reste rien de la premiere. En négligeant cette attention, au lieu d'avoir une couleur pure, on auroit une teinte, & ce seroit un grand hasard si elle étoit bien composée. On laisse ensuite sécher la couleur dans le godet.

On ne met point d'eau gommée avec les verds d'iris & de vessie, ni avec la gomme-gutte ; ces couleurs portent leur gomme avec elles. Il y a au contraire des couleurs qui exigent un peu plus de gomme que les autres : telles sont l'outremer, la laque, le bistre, le stil-de grain de Troies, la cendre bleue, la terre d'Italie, l'ochre de rut.

Pour connoître si une couleur est gommée au degré convenable, on en prend avec le pinceau, & on en met sur la main ; elle séche très-promptement : si, étant séche, elle s'écaille, il est certain qu'elle est trop gommée, & il faut y ajouter de l'eau. Si, en passant le doigt dessus, un voit qu'elle s'efface, elle n'a point assez de gomme, & il faut en ajouter.

Les godets dans lesquels on conserve les couleurs peuvent être de crystal, de porcelaine ou de fayence. On se sert aussi de coquilles de mer ; mais il faut auparavant les purifier d'un sable & d'un sel qui gâteroit les couleurs. On y parvient en les laissant tremper dans de l'eau nette pendant deux ou trois jours, ou en les faisant bouillir dans l'eau pendant fort longtemps.

Le peintre en *miniature* doit avoir une palette qui pourroit être d'un bois très-dur, comme le cormier, ou le bois des Indes ; mais l'ivoire mérite la préférence : comme il est de la même couleur que le fond qui recevra les teintes, il aide à les mieux juger. Il en est de même de la porcelaine blanche.

C'est à l'artiste à régler les proportions & la forme de sa palette : on sent bien qu'elle n'est jamais fort grande : elle peut être ronde ou quarrée : elle n'a pas besoin d'être percée comme celle du peintre à l'huile, parce qu'on n'y passe pas le pouce, & qu'elle reste couchée sur le pupitre du peintre. Elle peut avoir six pouces de long, plus ou moins, sur une largeur proportionnée. Son épaisseur doit être assez forte pour qu'elle ne se voile pas. On a aussi des palettes de nacre de perle, ou un quarré de glace sous lequel on colle un papier, ou encore un morceau de marbre ou de porphyre. Tout ce qui est essentiel, c'est que la substance de la palette ne soit pas poreuse.

Suivant le *Traité de la Miniature*, d'un côté se rangent les couleurs qui doivent servir aux carnations, & de l'autre celles dont on peindra les draperies. On met d'abord au milieu beaucoup de blanc, parce que c'est la couleur dont un use le plus : sur un bord, on place de gauche à droite, à quelque distance du blanc, du stil-de-grain, de l'ochre du verd composé d'Inde ou d'outremer, de stil-de-grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre ; du bleu fort pâle, composé d'Inde ou d'outremer & de blanc, puis du vermillon, du carmin, du bistre & du noir : à l'autre bord, on étend les couleurs dont on veut faire les draperies.

L'auteur de l'article *Miniature* dans l'ancienne Encyclopédie, conseille une autre disposition des couleurs sur la palette, & il est vraisemblable qu'il parle d'après les indications de quelqu'artiste. « Ceux qui aiment l'ordre dans leur » palette, dit-il, la chargent suivant la grada- » tion naturelle : c'est-à-dire, commençant par » le noir, les rouges foncés jusqu'aux plus clairs, » de même des jaunes, ensuite les verds, les » blancs, les violets & les laques, ces quatre » dernieres commencent par leurs plus claires. » Le milieu de la palette reste pour faire les » mêlanges & les teintes dont on a besoin, soit » avec le blanc quo l'on met à portée ou sans » blanc : par ce moyen on a toutes ses couleurs » sous sa main ».

Un miniaturiste qui a fait imprimer en 1788 un fort petit traité sur son art, conseille trois ou quatre palettes.

La premiere a trois rangées, & est composée de dix-sept couleurs. *La premiere rangée* : carmin, minium, massicot, jaune de Naples, ochre jaune, ochre de rut. *La seconde rangée* : cendre bleue, outremer, terre de Sienne non-brulée, terre de Sienne brulée, laque. *La troisiéme rangée* : ochre rouge, stil-de-grain d'Angleterre, brun rouge, bistre, terre de Cologne, indigo.

La seconde palette a deux rangées. *La premiere rangée* : vermillon, orpin jaune, orpin rouge. *La seconde rangée* : terre d'Italie, bleu de Prusse, noir d'ivoire.

La troisiéme palette a cinq couleurs : blanc léger, blanc de plomb, encre de la Chine, verd de vessie, terre de Cologne.

Enfin il destine la quatriéme palette à l'essai des teintes, des demi-teintes & des ombres qui proviennent des couleurs primitives.

Tout ce qu'il y a de vrai, c'est qu'on peut guider un commençant dans l'arrangement de sa palette; mais qu'un artiste dispose la sienne suivant ses vues, ses observations & la pratique qu'il s'est formée.

On se sert pour la *miniature*, de pinceaux faits de poil de petit gris: mais les meilleurs sont ceux qui sont faits de poils de queues de martres. On en fait aussi de très bons avec des poils de chats d'Angora : mais il n'y a que les poils du dos qui soient propres à cet usage. Il faut avoir des pinceaux de trois sortes de grosseur : les plus gros servent à coucher les fonds; les moyens à ébaucher; & les plus petits, à finir & à pointiller.

Il est très-important d'être fourni de bons pinceaux & de savoir les bien choisir. Pour cet effet, il faut les humecter un peu, & après les avoir tournés sur le doigt, si tous les poils se tiennent ensemble, & ne font qu'une petite pointe, on peut juger qu'ils sont bons. Si au contraire ils ne se rassemblent pas bien, & qu'ils fassent plusieurs pointes, ou qu'il y ait des poils plus longs les uns que les autres, ils ne valent rien, surtout pour le pointillé & pour les carnations. Quand ils sont trop pointus, & qu'il n'y a que quatre ou cinq poils qui passent les autres, quoique d'ailleurs ils se tiennent assemblés, ils ne laissent pas que d'être bons; mais il faut les ébarber avec des ciseaux & prendre garde de n'en pas trop couper.

Pour faire assembler plus facilement les poils de votre pinceau, & lui donner une bonne pointe, il faut le passer souvent sur le bord de vos lévres en travaillant, & le serrer & l'humecter avec la langue, même après l'avoir trempé dans la couleur. Par ce moyen, s'il y en a trop, on l'ôte du pinceau, & il n'en reste que ce qu'il faut pour faire des traits égaux & unis. On ne doit pas craindre que cela fasse aucun mal, car toutes les couleurs qu'on employe pour la *miniature*, (excepté l'orpin qui est un poison) n'ont, quand elles sont préparées, ni mauvaises qualités, ni mauvais goût. Il faut surtout en user ainsi pour pointiller & finir les carnations, afin que les traits en soient nets & peu chargés de couleur. Pour les draperies & les autres accessoires, soit qu'il s'agisse d'ébaucher ou de finir, on peut se contenter d'assembler les poils de son pinceau, & de le décharger lorsqu'il est trop plein de couleur, en le passant sur le bord de la coquille ou godet, ou sur le papier blanc qui sert à poser la main, en donnant quelques coups dessus, avant de passer le pinceau sur l'ouvrage.

Ce qu'on lit au sujet des pinceaux, dans l'ancienne Encyclopédie, est très-judicieux. » Il » est assez difficile, dit l'auteur, de décider sur » la vraie qualité que doivent avoir les pinceaux » de la peinture en *miniature*. Chaque peintre » s'étant fait une maniere d'opérer qui lui est » propre, choisit ses pinceaux en conséquence. » Les uns les veulent avec beaucoup de pointe » & très-longs, quoiqu'assez garnis; d'autres les » choisissent fort petits & peu garnis. Il semble » cependant qu'on doit donner la préférence à » un pinceau bien garni de poils, pas trop long, » & qui n'ait pas trop de pointe : il contient plus » de couleur; elle s'y séche moins vîte, & la » touche en doit être plus large & plus moëlleuse. En général la pointe d'un pinceau doit » être ferme & faire ressort sur elle-même ».

Quand on doit être long-temps à se servir des pinceaux, il faut avoir soin de les enfermer dans une boete où il y ait un peu de poivre fin; autrement, il se fourre entre les poils une espéce de mites qui les rongent en fort peu de temps.

Le peintre, en travaillant d'après le modéle, ne doit tirer le jour que d'une seule fenêtre, & même, pour que la lumiere ne vienne que d'en-haut, il doit la boucher jusqu'à une certaine hauteur avec une forte toile, une piéce d'étoffe, ou par quelqu'autre moyen. Sa table est placée à l'endroit où commence à tomber le jour. Sur cette table est un pupitre ordinairement couvert d'une serge, à laquelle il peut fixer son ouvrage à l'aide de quelques épingles.

Il commence par arrêter le trait de son ouvrage, ce qu'il fait avec des couleurs qui tiennent de l'objet représenté, mais qui doivent être très-foibles. Ensuite il ébauche. Dans le temps que la *miniature* ne connoissoit d'autre travail que le pointillé, c'étoit avec des points que l'on ébauchoit. Des artistes, en Allemagne & en Italie, ont conservé jusqu'à présent cette méthode, & soutiennent même qu'elle constitue la *miniature* proprement dite: elle consiste à placer les couleurs, non en touchant le fond d'un des côtés de l'extrémité du pinceau; mais en piquant seulement de la pointe, ce qui forme des petits points à peu près ronds & égaux entre eux. Cette méthode uniforme demande peu d'art, mais beaucoup de patience; & comme tous les objets sont traités de la même maniere, ils paroissent tous de la même nature. On s'est fait une pratique plus savante & plus vraie. On ébauche les fonds & les draperies à gouazze, c'est-à-dire, avec des couleurs mêlées de blanc, & c'est encore à gouazze qu'on les termine, quoiqu'on puisse y introduire du pointillé, si l'on trouve qu'il fasse un heureux effet, & qu'il soit nécessaire pour accorder le travail avec celui des parties voisines. Comme il n'entre pas de blanc dans les chairs, on les ébauche en lavant avec les teintes convenables. Partout on couche la cou-

leur à grands coups, comme font les peintres à l'huile : mais on a soin de ne pas lui donner toute la force qu'elle doit avoir dans le fini ; car comme on doit pointiller par-dessus, il faut se réserver le moyen de fortifier le ton de son ouvrage, sans être obligé de le porter à un ton plus haut qu'il ne convient.

On peut, dans la *miniature*, se montrer coloriste aussi vigoureux que dans toutes les autres manieres de peindre. Le bistre, bien employé, & surtout mêlé avec du carmin, est d'un grand secours pour s'élever à la vigueur.

Le pointillé ne doit pas se faire constamment de la même maniere, & en ne piquant que de la pointe du pinceau, ensorte que tout l'ouvrage soit composé de petits points bien ronds. Cette maniere est froide & léchée. Elle peut être d'une propreté capable de plaire au vulgaire ; mais elle est d'une monotonie & d'une insignifiance qui rebute les connoisseurs. On doit mêler artistement des points ronds, des points foiblement allongés, d'autres qui se croisent dans tous les sens, d'autres qui se recourbent sur eux-mêmes & décrivent des portions de petits cercles. Tout ce travail offre une variété qui plaît, quoiqu'on puisse la remarquer à peine, car il faut que les points ne tranchent pas avec la couleur qui leur sert de fond ; il faut qu'on reconnoisse que ce travail existe, & que partout il tende à se cacher. Si, par le ton, les points se détachent de la teinte qu'ils couvrent, loin d'offrir l'agrément qu'on recherche dans la *miniature*, ils ne présentent qu'un travail désagréable & qui rompt partout l'union.

On peut, dans ce genre de peinture, effacer les parties qui déplaisent même dans un ouvrage avancé. On passe avec le pinceau un peu d'eau sur l'endroit défectueux : on lui laisse le temps d'imbiber la couleur, & on l'enlève avec la pointe d'un pinceau net & un peu humecté.

On peut & l'on doit même varier les fonds : il y en a qui conviennent mieux aux carnations très-blanches, d'autres aux carnations brunes ou jaunâtres. La couleur dominante des draperies peut engager aussi à se décider pour un fond plutôt que pour un autre. En général, quand on veut faire un fond ou quelque grande partie, on fait la teinte dans des coquilles, ou du moins on la prépare en assez grande quantité sur la palette, pour qu'elle suffise à toute la partie à laquelle on la destine ; car s'il falloit la recommencer, on auroit beaucoup de peine à y parvenir, & l'on trouveroit toujours quelque différence.

Les fonds bruns se composent de terre d'ombre ou de terre de Cologne, avec un peu de noir & de blanc : si l'on veut les rendre jaunâtres, on y mêle beaucoup d'ochre ; si on les veut grisâtres, on y met de l'inde. On fait des fonds bleuâtres, avec de l'indigo, du noir & du blanc. Des tons verdâtres se font avec du noir, du stil-de-grain & du blanc ; on les rend plus ou moins clairs à volonté, en faisant dominer davantage ou le blanc ou le noir.

Quelle que soit la teinte du fond, on commence par en donner une couche très-légere ; ensuite on en repasse une seconde plus épaisse, qu'on étend fort uniment & à grands coups. Il faut la coucher le plus vîte que l'on peut, & ne repasser jamais deux fois au même endroit, à moins que la couleur ne soit seche ; car le second coup emporteroit tout ce que le premier auroit fait, surtout si l'on appuyoit un peu trop le pinceau. Il est permis, il est même très-souvent nécessaire, en finissant, de mêler aux fonds des variétés de teintes qui tendent à les rendre moins cruds.

Ce qu'on va lire est extrait du *Traité de la Miniature* ; l'auteur fait entrer du blanc dans les teintes des chairs ; c'est ce que quelques artistes habiles hazardent avec succès : mais, comme nous l'avons déja dit, le blanc est exclu des carnations ; il les rend lourdes, à moins qu'il ne soit manié avec beaucoup d'art, & les teintes des chairs doivent être legeres & transparentes. Ecoutons donc notre auteur avec précaution : nous indiquerons ensuite d'autres procédés.

Si l'on peint des femmes, des enfans ou des personnes qui ayent un coloris tendre, on couche, pour rendre leur carnation, une teinte faite de blanc & d'un peu de bleu. Si c'est une carnation d'homme, au lieu de bleu, on met du vermillon, & si c'en est une de vieillard, on met de l'ochre. Ensuite on recherche tous les traits avec une teinte formée de vermillon, de carmin & de blanc mêlés ensemble, & l'on en ébauche toutes les ombres, ajoutant du blanc à celles qui sont plus foibles, & n'en mettant que peu ou point aux ombres plus fortes. On ne met presque pas de blanc au coin des yeux, sous le nez, sous les oreilles, sous le menton, dans la séparation des doigts, & dans tous les endroits où l'on veut marquer quelque séparation.

Après avoir couché les clairs & les ombres, on fait des teintes bleues avec de l'outremer & beaucoup de blanc pour les parties qui fuient, & l'on met au contraire un peu de jaune pour celles qui avancent. A la terminaison des ombres, du côté du clair, il faut confondre imperceptiblement la couleur dans le fond de la carnation avec du bleu, puis du rouge, suivant les endroits. Si, avec le verd & le rouge, on ne peut donner assez de force aux ombres, on les finit avec du bistre mêlé d'ochre ou de vermillon, & quelquefois avec du bistre pur, suivant le coloris qu'on veut produire, mais toujours légérement & mettant la couleur fort claire.

Il faut encore pointiller sur les clairs, pour les finir, avec un peu de vermillon, ou du carmin, beaucoup de blanc, tant soit peu d'ochre, pour les faire perdre dans les ombres, & pour

faire mourir les teintes les unes dans les autres, ayant attention en pointillant, ou en hachant, de faire que vos points ou hachures suivent le sens & le mouvement des muscles. Si les teintes paroissent trop rouges, on les adoucit avec du bleu, un peu de verd & beaucoup de blanc qu'on met partout, excepté dans les clairs. Il y a pourtant de certaines parties qui doivent souvent rester un peu rouges, telles que les joues, &c. Les deux mélanges dont on vient de parler, doivent être si foibles qu'ils puissent être à peine remarqués, leur fonction étant seulement d'adoucir l'ouvrage, d'unir les teintes les unes aux autres, & de faire perdre les contours.

Dans quelque genre de peinture que ce soit, il faut éviter que les contours soient tranchés: les chairs doivent tellement fuir à leurs extrémités qu'on croye pouvoir attendre quelque chose de plus que ce qu'on voit. Elles doivent aussi réfléchir les unes sur les autres; leurs reflets leur donnent de la transparence, de la tendresse & du relief. Elles reçoivent aussi des reflets des étoffes & des autres corps éclairés qui les avoisinent.

Passons aux draperies. Si elles doivent être bleues, mêlez du blanc & de l'outremer à un tel degré que la teinte soit fort pâle; vous en composerez les clairs, & à mesure que vous approcherez des ombres ou des plis profonds, vous ajouterez au blanc plus d'outremer ou d'inde, ou des deux couleurs ensemble, ou même de quelque couleur plus sombre. Ces teintes se couchent à grands coups, & l'on finit avec les mêmes couleurs que l'on a ébauché en rendant la teinte plus forte.

La draperie rouge se fait au carmin par le même procédé, mais on met du vermillon pur aux ombres, & l'on ajoute du bistre aux bruns les plus forts. Il faut gommer beaucoup le carmin pour lui donner du corps.

On peint aussi des draperies rouges avec du vermillon mêlé de blanc pour les clairs; on dégrade cette teinte jusqu'au vermillon pur, & on ajoute du carmin dans les ombres. On finit avec les mêmes couleurs, ce que nous nous dispenserons de répéter davantage. Il est bon de caractériser les draperies par un travail différent de celui des chairs.

Les draperies violettes se font avec un mêlange de carmin & d'outremer, en ajoutant du blanc pour les clairs. Si le carmin domine, le violet sera colombin; si c'est l'outremer, il tirera sur le bleu.

Une draperie couleur de chair se couche de blanc, de vermillon & de laque, mêlés ensemble. Cette teinte doit être fort tendre.

Pour une draperie jaune, on met une couche de massicot pur, que l'on couvre de gomme gutte, excepté dans les plus grands clairs. On ébauche ensuite sur ces couches avec de l'ochre, un peu de gomme gutte & de massicot, mettant moins de ce dernier à mesure qu'on approche plus des ombres, & mêlant du bistre dans celles-ci. On peut aussi peindre une draperie jaune avec du jaune de Naples, du stil-de-grain & de la gomme-gutte.

Les draperies vertes se font en mettant sur le tout une couche de verd de Vérone ou de montagne. Si elles paroissent trop bleuâtres, on peut y mêler du massicot pour les jours, & de la gomme gutte pour les ombres. On les rend plus fortes en y ajoutant du verd d'iris, ou du verd de vessie, & même on met de ces derniers tout purs pour faire les ombres extrêmement fortes. On varie la nuance des verds, en y mêlant plus ou moins de jaune ou de bleu.

On ébauche une draperie noire avec du noir & du blanc, & l'on ajoute du noir à mesure que les ombres augmentent de force, de même qu'on met toujours plus de blanc, à mesure que l'on approche de la lumiere. Si l'on mêle de l'inde dans les ombres, la draperie paroîtra veloutée.

Pour une draperie de laine blanche, on couche du blanc mêlé avec très-peu d'ochre ou de pierre de fiel. On ébauche les ombres avec du bleu, un peu de noir, du blanc & du bistre. Il faut mettre beaucoup de ce dernier dans les ombres les plus brunes. La draperie gris-blanc s'ébauche avec du noir & du blanc, & se finit de même. La minime se fait en couchant du bistre, du blanc & un peu de brun rouge, mettant un peu plus de ce dernier pour les ombres.

Quant aux draperies changeantes, la violette se couche d'outremer & de blanc pour les clairs, & les ombres se font de carmin & d'outremer: on finit avec du violet mêlé de beaucoup de blanc.

La draperie rouge changeante se fait en couchant du massicot aux jours, & du carmin aux ombres, qu'on unit, en finissant, avec de la gomme-gutte.

La draperie verte se fait en mettant aussi du massicot pour les jours, & du verd de montagne, d'iris ou de vessie pour les ombres.

Pour les linges, on dessine d'abord les plis & sur le tout on met une couche de blanc. On ébauche ensuite les ombres avec une teinte d'outremer, de noir & de blanc, & l'on finit avec les mêmes couleurs. On releve les grands jours avec du blanc pur, & l'on fait quelques teintes jaunâtres en certains endroits, en les couchant fort légeres.

Si l'on veut faire des linges transparens, il faut faire les teintes fort claires, & l'on mêle dans l'ombre un peu de la couleur qui est dessous. L'extrêmité des jours se releve avec du blanc & du bleu. Mais si l'on veut que les linges soient très-clairs, comme la gaze, on finit le dessous comme si l'on vouloit ne rien mettre par dessus, & l'on marque ensuite les plis du linge avec du blanc pour les grands clairs, du bistre, du noir, du bleu & du blanc pour les ombres.

On fait aussi le crêpe en finissant bien le dessous : ensuite on marque les plis des ombres, ainsi que les bords de l'étoffe, par de petits filets de noir.

Pour faire des dentelles de point, on couche une teinte de bleu, de noir & de blanc, & on releve les dessins & les fleurs avec du blanc pur. Les ombres se font avec la même teinte un peu plus forte. Si l'on veut faire paroître les chairs sous la dentelle, on finit d'abord les chairs, on fait par dessus les dessins de la dentelle avec du blanc pur, & on les ombre comme il vient d'être dit.

Quant aux fourures, si elles sont brunes, on les ébauche avec du blanc & du bistre, mettant plus de blanc pour les clairs, & plus de bistre pour les ombres. Si c'est de l'hermine, on ébauche avec du blanc & du bleu pour les clairs, on met des teintes d'un jaune pâle dans certains endroits qu'indique la nature, du blanc très-pur sur les lumieres, du bistre dans les ombres. On termine par des points longs ou de courtes lignes prises dans le sens des poils.

Les pierres des édifices se rendent avec des teintes faites d'inde, de blanc & de bistre : pour ombrer, on met plus de bistre que d'inde, suivant la couleur des pierres. Si ce sont de vieilles masures, on met en quelques endroits des teintes d'ochre ou d'outremer.

La maniere plus ordinaire de traiter des édifices de bois, est d'ébaucher d'ochre, de bistre & de blanc, & de finir avec peu ou même point de blanc : on met le bistre pur dans les fortes ombres. On peut aussi ajouter du vermillon, du verd & du noir, selon la couleur que l'on veut donner au bois.

Les terrasses qui sont sur le devant du tableau, s'ébauchent d'une teinte de verd de vessie ou d'iris, avec du bistre & un peu de terre de Vérone. Doivent-elles être claires ; on ébauche d'ochre & de blanc avec un peu de verd : les premieres se finissent avec les couleurs de l'ébauche, mais plus brunes, les dernieres avec du bistre mêlé d'un peu de verd.

Pour les terrasses éloignées, plus vous les ferez bleuâtres, en y mêlant de l'outremer & du blanc, & plus elles s'enfonceront dans le lointain. On y ajoute un peu de vermillon, pour exprimer les reflets de l'horizon qui est un peu rouge.

Le feuillé des arbres & les herbes s'ébauchent de verd de montagne, avec un peu de blanc : on met dans les ombres du verd d'iris & du bistre ; on rehausse les lumieres avec du blanc ou avec du jaune. Plus les arbres s'éloignent, plus il faut en rendre le verd rendre & y mêler de bleu.

Ce qu'on vient de lire peut être utile & donner de bonnes indications pour la composition des teintes suivant les différens objets : on voit que l'auteur a établi ses procédés sur ceux de la peinture à l'huile, & il ne s'en est pas assez écarté, du moins pour les chairs. Quelques miniaturistes, il est vrai, ne craignent pas d'y faire quelquefois entrer du blanc ; mais c'est avec beaucoup d'art & de discrétion : ils n'en mettent pas dans toutes les teintes, comme le conseille notre auteur : surtout ils ne pointillent pas avec du blanc, & je ne conçois pas qu'on puisse en mêler dans le pointillé & éviter une extrême pesanteur : mais en supprimant le blanc des teintes que cet auteur a conseillé pour les chairs, il donne, même pour cette partie, des indications dont on peut faire usage.

Comme peu de peintres en *miniature* se sont adonnés à enseigner leur art, chaque artiste qui s'est livré à ce genre de peinture, s'est fait un procédé particulier. On peut dire cependant, en général, que la *miniature* se fait par la réunion de deux procédés, celui de l'aquarelle pointillée & celui de la gouazze. Le premier, que l'on appelle *miniature* proprement dite, étant susceptible de beaucoup plus de légéreté, est employé pour les chairs : mais les draperies & les fonds se font à la gouazze. Quelques peintres, surtout hors de la France, ne disposent pas les chairs à l'aquarelle, & employent le pointillé dès l'ébauche.

Les couleurs pour la gouazze & l'aquarelle sont également broyées avec l'eau de gomme arabique, chacune à un dégré que l'expérience fait connoître, & qu'avant d'avoir acquis par expérience, on peut trouver par un tâtonnement que nous avons indiqué.

Toutes ou presque toutes les couleurs sont propres pour la gouazze : mais dans les chairs, on ne peut employer que des couleurs transparentes, telles que le carmin, l'outremer, la gomme-gutte, le vermillon, le stil-de-grain d'Angleterre, l'encre de la Chine, &c. Ces couleurs doivent être broyées avec beaucoup de soin & de propreté, & mises à côté l'une de l'autre sur une palette d'ivoire ou de porcelaine, en réservant sur le milieu une place pour y faire les teintes avec la pointe du pinceau.

A l'égard des couleurs propres à faire les fonds & les draperies, telles que le blanc, les ochres, les terres de Sienne, &c. ces couleurs sont toutes préparées dans des bouteilles chez les marchands ; & on les délaye à l'instant où l'on en a besoin, avec un peu d'eau pure ou d'eau gommée, si elles ne sont pas assez chargées de gomme.

Quelques peintres, comme on l'a dit, ébauchent & finissent les chairs en pointillant ; d'autres en faisant des hachures croisées ; d'autres enfin ébauchent en couchant leurs teintes à plat, comme lorsqu'on lave à l'encre de la Chine, & ils terminent en les liant ensemble au moyen d'un pointillé léger : ce dernier procédé est le plus savant & le plus spirituel.

On commence les chairs, en ébauchant les masses d'ombre avec les tons propres de la figure

que l'on peint, & la teinte particuliere de chacune de ses parties, puis on prépare les teintes colorées qui sont dans la lumiere.

Lorsqu'on ébauche au pointillé, il faut que les premiers points soient larges & séparés les uns des autres : on termine en les liant ensemble par d'autres points plus fins & plus légers.

Si l'on ébauche par le procédé de l'aquarelle ou lavis, il est essentiel de bien sentir ce que l'on va faire, avant de poser la couche qui doit l'exprimer ; car si le ton n'est pas convenable, ou si la teinte est trop forte, alors obligé de l'effacer, on n'est pas toujours sûr de lui donner le même esprit. Pour éviter cet inconvénient, & celui qui résulteroit d'une trop grande quantité de liqueur dans le pinceau, on essaye la teinte sur un morceau de papier à côté de l'ivoire sur lequel on peint : ainsi l'on juge à la fois l'effet de la teinte, & on décharge le pinceau du superflu d'eau & de couleur dont il est chargé.

A l'égard des draperies, des accessoires & des fonds, il est difficile de prévenir l'expérience par des préceptes : car les moyens à employer devant être aussi variés que les objets qu'on se propose d'imiter, les essais que l'on fait soi-même sont les meilleurs conseils qu'on puisse prendre. Cependant, on peut dire en général que la préparation d'un objet doit être du ton de ses demi-teintes, auquel on ajoute les touches claires du côté des lumieres, & les touches obscures du côté de l'ombre. Pour les objets d'une certaine étendue, il faut préparer les teintes dont on a besoin, puis on ébauche avec un pinceau un peu large, & suffisamment chargé de couleur. Il faut attendre que les premieres teintes soient seches avant d'en remettre de nouvelles, ce qu'on est obligé de faire lorsqu'elles ne couvrent pas assez. On termine en échauffant de lumieres les parties saillantes, & en donnant dans les ombres des touches vigoureuses pour faire sentir les renfoncemens les plus obscurs.

Ce que nous allons ajouter sur les couleurs dont quelques artistes font usage pour les teintes des carnations, sera utile, dans les commencemens, aux personnes qui, ayant seulement la pratique du dessin, veulent peindre en *miniature* sans avoir le secours d'un maître : mais bientôt elles devront faire succéder leur propre expérience à ces principes qui ont nécessairement beaucoup d'arbitraire. C'est à la nature bien vue à indiquer elle-même par quel choix & quel mêlange de couleurs elle doit être rendue.

Demi-teintes des carnations. Outre-mer & encre de la Chine.

Ombres des carnations. Carmin, verd de vessie & terre d'Italie brûlée.

Touches vigoureuses des carnations. Carmin mêlé avec le bistre & terre d'Italie brûlée : ou carmin, verd de vessie, pierre de fiel, & encre de la Chine.

Lumières. L'ivoire est réservé pour exprimer les lumières. Les détails qui peuvent se trouver dans les parties lumineuses se font avec les couleurs des demi-teintes ; mais plus ou moins affoiblies. On ne met du blanc que pur, & on le réserve pour un point à la partie la plus avancée du nez, un point à la prunelle de l'œil ; encore cet usage ne doit-il pas être regardé comme général. On y a recours, quand la nature ou le reste des travaux l'indique.

Certains artistes ébauchent les têtes de femmes avec de l'outre-mer, & reviennent sur cette ébauche avec des tons de chair. Lorsqu'on suit ce procédé, on fait une teinte avec l'encre de la Chine & l'outre-mer : on commence par dessiner tous les traits avec cette teinte, qu'on employe aussi pour ébaucher toutes les masses, ayant l'attention de les tenir plus légères dans les demi-teintes & plus fortes dans les ombres. On couche largement & uniment ces masses, & lorsque la tête est ainsi ébauchée, on met les tons de chair, qui sont composés de carmin & de gomme gutte.

Les lèvres, dans la partie obscure, ont été ébauchées avec la teinte de toutes les masses. On en ébauche la partie éclairée avec du vermillon, sur lequel on revient avec du carmin. La partie ombrée, qui est déjà ébauchée, se colore avec le carmin & la terre d'Italie brûlée. Les touches de la bouche se mettent ensuite avec du carmin pur ou mêlé de verd de vessie.

Les cheveux s'ébauchent à l'encre de la Chine. On revient ensuite avec des tons d'encre de la Chine mêlés d'un peu de blanc pour les lumières & de bistre pour les ombres.

On peut encore ébaucher d'une autre manière. On établit le trait avec du carmin mêlé d'encre de la Chine ; on ébauche toute la tête avec cette teinte que l'on tient fort légère dans les parties où la lumière glisse, & sur lesquelles on se réserve de revenir avec des demi-teintes d'outre-mer & d'encre de la Chine. Quand les demi-teintes sont verdâtres, on mêle l'outre-mer avec la gomme-gutte : on revient sur les traits avec l'encre de la Chine mêlée de terre d'Italie. Ce ton est bon pour ébaucher les prunelles.

Les tons trop violets se rompent avec les rouges ; les rouges avec les violets ; ceux de brique avec des bleuâtres.

Lorsque les ombres sont ébauchées rougeâtres, on revient avec des transparens d'encre de la Chine & d'outre-mer, ou de verd de vessie, ou de bistre, suivant le ton que l'on veut donner.

Quand on emploie ces couleurs comme glacis, on ne les mêlange pas, afin que le ton de dessous s'apperçoive à travers la couleur dont on a glacé.

Les fonds s'ébauchent autrement que les chairs. On met du blanc ou de l'ochre dans toutes les teintes : on couche à plat le premier ton, lui donnant assez d'épaisseur pour qu'il couvre l'ivoire : un revient ensuite avec des couleurs transparentes. Le bleu de Prusse, le brun-rouge mêlés de blanc, forment un ton grisâtre : avec plus de brun-rouge, on obtient un ton plus coloré. Si l'on veut qu'il soit jaunâtre, on employe de l'ochre au lieu de blanc : si l'on a des raisons pour aimer mieux qu'il soit verdâtre, on diminue la dose du brun-rouge, & l'on augmente celle du bleu de Prusse & du jaune.

Comme les procédés sont très-variés dans la *miniature*, nous avons cru devoir indiquer ceux de plusieurs artistes : c'étoit le moyen de rendre cet article plus utile aux personnes qui n'ont pas encore d'expérience : en variant leurs essais, elles se feront plus promptement une pratique qui leur fera propre.

Explication de la planche de la peinture en miniature.

Fig. 1, 2, 3. Différentes palettes d'ivoire.

Fig. 4, 5. Petits godets, l'un de fayence ou de porcelaine, l'autre d'ivoire pour mettre les couleurs. Les couleurs sèches & en poudre se mettent dans les boëtes ou godets d'ivoire : les couleurs détrempées à l'eau, dans ceux de fayence. Ces petites boëtes & godets se renferment dans une boëte d'ivoire ou de quelque autre matière.

Fig. 6. Différentes sortes de pinceaux.

Fig. 7, 8 & 9. Différentes sortes de couteaux pour broyer les couleurs.

Fig. 10. Forme d'une palette fort épaisse, dans laquelle sont creusés différens trous pour contenir les couleurs. Le plus grand nombre des peintres en *miniature* ne font usage que de palettes plates, qui ne diffèrent de celle des peintres à l'huile que par la substance & la proportion.

Fig. 11. Loupe : on peut les avoir dans la forme que l'on préfère. L'usage en est souvent très-utile aux artistes qui travaillent en petit, mais ils ne doivent pas en abuser.

Fig. 12. Pierre ou glace à broyer les couleurs. Si c'est une glace, elle ne doit pas être polie.

Fig. 13. Boëte ou étui d'ivoire pour mettre les petits pots à couleur.

Fig. 14. Boëte qui sert à renfermer tous les ustensiles du peintre, & qui lui est nécessaire quand il va donner séance hors de son attelier.

Fig. 15. Pierre-ponce.

MINIUM. (subst. masc.) Cette couleur, ayant le même principe que les massicots, a les mêmes dangers. C'est une préparation de plomb d'un rouge très-vif, tirant un peu sur le jaune.

Voici la manière de faire cette couleur. On prend de la céruse, c'est-à-dire du blanc de plomb dissout par le vinaigre. On la met dans un fourneau de réverbère, de manière que la flamme puisse rouler sur elle : on donne d'abord un feu modéré pendant quelque temps ; ensuite on l'augmente tout d'un coup, lorsque la céruse est changée en une poudre grise, & on donne un degré de feu qui soit prêt à faire fondre la chaux de plomb. Pendant cette opération, on la remue sans cesse, & lorsqu'elle est devenue d'un beau rouge, on la retire. Dans cette opération, c'est la flamme qui donne à la chaux cette belle couleur rouge, & cette chaux augmente considérablement de poids.

Une autre manière de faire le *minium*, c'est de faire fondre du plomb pour le convertir en une chaux, ou poudre grise, qui se forme perpétuellement à sa surface. Lorsque le plomb est entiérement réduit en chaux, on écrase cette chaux sur des meules pour la réduire en une poudre très-fine. On met cette poudre dans un fourneau de réverbère, où on la tient pendant trois ou quatre jours, en observant de la remuer sans cesse avec un crochet de fer, jusqu'à ce que la matière ait pris la couleur que l'on demande. Il faut aussi bien veiller à ne point donner un feu trop violent, qui feroit fondre la matière & la mettroit en grumeaux. (*Ancienne Encyclopédie.*)

Il suffit de savoir que le *minium* n'est que de la chaux de plomb torréfiée, pour en conclure que les peintres doivent le rejetter, malgré la vivacité de sa couleur. On dit que les peintres Anglois en font un grand usage : mais, comme le remarque l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*, ce n'est ni dans les ouvrages de van Dyck, ni dans ceux des maîtres dont ils savent connoître & admirer le mérite, qu'ils ont trouvé ce pernicieux exemple.

MIXTION. (subst. fém.) C'est ce que, par inadvertance, nous avons mal-à-propos appellé *mélange* dans le Dictionnaire théorique. Au reste nous n'avons péché que contre l'usage des atteliers ; car ce que les graveurs appellent *mixtion*, est en effet un *mélange* de suif & d'huile, dont ils se servent pour couvrir les grandes parties qui ont été assez mordues par l'eau-forte, avant de continuer à faire mordre celles qui doivent être creusées plus profondé-

ment. Voyez à l'article GRAVURE *à l'eau-forte* comment se fait & s'employe la *mixtion*.

MODELER. (*v. act.*) Voyez l'article SCULPTURE.

MOLETTE. (*subst. fém.*) C'est un caillou, ou une pierre de marbre, de porphyre, ou d'autre substance dure, de figure conique ou à-peu-près conique, dont le plan est circulaire, & dont la base est plane & très-lisse. La *molette* sert à broyer les couleurs sur une autre pierre dure, qui, de quelque substance qu'elle soit, se nomme ordinairement dans les atteliers *porphyre*, d'où est venu le verbe *porphyriser*, pour exprimer l'opération de broyer les couleurs sur la pierre & sous la *molette*. La racine de ce dernier mot est *mola*, meule, parce que la *molette*, ou *petite meule*, écrase & broye les couleurs, comme la meule écrase & broye le grain. Les Italiens l'appellent *macinello*.

MONNOYAGE (*subst. masc.*) Ce mot exprime la pratique de toutes les opérations successives qui sont nécessaires à la fabrication des monnoies. Les différens degrés par lesquels passe la matière pour devenir monnoie peuvent être réduits à cinq. La fonte du métal; le laminoir, c'est-à-dire le passage du métal entre deux cylindres d'acier pour être réduit en lames; la réduction de la lame à la forme qu'il doit avoir, & qu'il reçoit de l'instrument nommé coupoir; la marque sur tranche; & enfin l'impression du type. Nous ne comprons pas au nombre de ces opérations celle de la gravure des coins, parce qu'elle se fait à part; & parce que d'ailleurs elle tient à l'art, tandis que les autres sont purement mécaniques: mais c'est elle qui donne le caractère de monnoie aux pièces frappées. Avant qu'elles aient reçu ce caractère par l'empreinte de la matrice, elles ne sont point encore des monnoies; elles ne sont que des *flaons*, de quelque métal qu'elles soient. Nous avons conjecturé, à l'article *Matrice*, que ce mot vient du latin *flare*. C'est ce que paroît confirmer l'inscription conçue en cinq lettres qui a été expliquée par les antiquaires, & qui exprime le service des officiers monétaires. A. A. A. F. F. *Auro. Ære. Argento. Flando. Feriundo.* (*Article de M. DUVIVIER.*)

MORDRE. (*v. act.*) *Faire mordre une planche à l'eau forte.* Voyez sur cette opération l'article GRAVURE *à l'eau-forte*. Si des parties délicates d'une planche n'ont pas été assez mordues, il n'y a d'autre remède que de les rentrer au burin. Mais si l'on souhaite, que des tailles larges, & déjà passablement profondes, soient encore plus creusées, on peut les remettre à l'eau-forte par le moyen suivant. On dégraisse parfaitement le cuivre avec de la mie de pain ou avec du blanc d'Espagne; on le remet au vernis, ayant soin d'en tenir la couche fort mince. Le mieux, pour y parvenir, est de ne frotter avec la boule de vernis que les endroits qui ne doivent pas être mordus de nouveau, & en étendant ensuite ce vernis avec la tapette, on sera sûr que la couche aura très peu d'épaisseur aux endroits qu'on veut faire mordre une seconde fois. Ce qu'on veut obtenir par ce moyen, & ce qu'en effet on obtient ordinairement, c'est qu'il n'entre pas de vernis dans les tailles qu'on veut remettre à l'eau-forte, & qu'elles puissent être par conséquent atteintes par cet acide. On couvre ensuite de mixtion, ou de vernis de peintre mêlé de noir de fumée, tous les travaux qui doivent rester dans l'état où ils sont; on fait autour du cuivre la bordure de cire, & on met l'eau-forte. Pour entendre ce procédé, il faut relire l'article GRAVURE *à l'eau-forte*.

La manière la plus certaine de se bien assurer qu'il n'entrera pas de vernis dans les tailles qu'on veut remettre à l'eau-forte, c'est de les tenir pleines de blanc d'Espagne. Il faudra donc, après avoir dégraissé la planche, la couvrir de blanc d'Espagne broyé bien fin & détrempé dans l'eau. On le fera entrer le plus qu'on pourra dans les tailles; on le laissera sécher, & on essuyera la surface du cuivre le plus légérement qu'il sera possible avec la partie charnue de la paume de la main. Si le succès n'est pas toujours infaillible, au moins il sera fréquent. Au reste, à moins qu'il ne s'agisse de parties qui exigent un sentiment d'eau-forte, on aura aussi-tôt fait de reprendre le travail au burin.

MOSAIQUE. (*subst. fém.*) Les anciens appelloient cette sorte de peinture *opus musivum*. C'est un assemblage de petites pierres, de cailloux, de petits morceaux de marbre de différentes couleurs, artistement incrustés dans un enduit de mortier frais, & arrangés de manière à représenter des objets avec les couleurs qui leur sont propres: au défaut de pierres naturelles pour certaines couleurs, on se sert de pierres artificielles, c'est-à-dire, de morceaux de verre colorés au feu. Les voûtes de l'église de Saint-Pierre de Rome sont peintes de cette manière.

Quoique ce travail demande un peu de science dans la peinture, il est cependant facile de juger que son exécution est plutôt un ouvrage de patience que d'art. Il faut, avant de commencer, avoir tous les desseins au net de la grandeur de l'ouvrage qu'on se propose, c'est-à-dire, des cartons comme pour la fresque,

avec

avec un tableau peint, soit en petit, soit en grand, pour servir de modèle.

On range ensuite par ordre, dans des paniers ou boëtes plates, toutes les petites pierres de chaque teinte ou nuance d'une même couleur, & chacune de ces pierres doit avoir une surface plate & unie; c'est celle qui doit être exposée à la vue. Les autres côtés seront un peu moins larges & un peu raboteux, afin que le mortier dans lequel elles seront incrustées ait prise sur eux. Il ne faut pas que la surface plate & unie soit polie ni luisante. Elle réfléchiroit la lumière trop vivement, & empêcheroit d'en voir la couleur. Plus les pierres sont petites, plus l'ouvrage est délicat; mais le travail augmente à proportion, & l'exécution en devient plus longue. Il n'est pas nécessaire que toutes les pierres soient de même figure. Il suffit qu'elles puissent s'adapter exactement les unes auprès des autres, de maniere qu'elles ne laissent pas entr'elles de vuide trop sensible. Il faut que l'ouvrage présente la surface la plus unie & la plus égale qu'il sera possible, de manière qu'une pierre ne soit pas plus saillante que l'autre. On commence par faire sur le mur un premier enduit, comme celui de la peinture à fresque. Lorsqu'il est sec, on mouille un peu la place, sur laquelle on doit travailler, & l'on y pose le dessin, ou on l'y marque par des cartons de même grandeur, comme à la fresque. On met ensuite du mortier fait de chaux, de pierre dure, ou de tuiles ou de briques pilées & tamisées. Quelques-uns y ajoutent de l'eau gommée avec de la gomme adragant & des blancs d'œuf battus. Ce mortier doit être fin, & mis d'une épaisseur égale sur chaque petite place, sans passer le trait du dessin; car il faut le conserver, & placer les petites pierres suivant les couleurs, en les trempant dans le même mortier, mais plus clair & plus liquide, qu'on doit avoir auprès de soi dans une auge ou jatte de bois.

Quand on a couvert de pierres un petit espace, il faut les battre avec une règle épaisse & forte, pour les dresser & les enfoncer également, à-peu-près comme les carreleurs font quand ils carrelent. Il faut avoir soin de faire cette opération, pendant que le mortier est encore tout frais; autrement la liaison se romproit, & les petites pierres se détacheroient du mortier.

Si l'on avoit quelque partie délicate à faire, comme une tête, une main ou autre chose semblable, on pourroit avoir le trait de ces parties fait à l'encre sur du papier fin & huilé, afin qu'en l'appliquant sur l'ouvrage tout frais, on connût si le dessin n'en seroit pas altéré; car on verroit l'ouvrage fait au travers du papier huilé: & s'il y avoit quelques défauts, on pourroit les corriger avant que le tout fût bien sec.

Si le mortier déborde un peu entre les joints des pierres qu'il faut rapprocher le plus qu'il est possible, on le ratisse avec la petite truelle qui sert dans tout ce travail; mais comme les pierres se barbouillent toujours un peu de mortier, & principalement en les dressant avec la règle, lorsque tout sera bien sec, on enlévera ce mortier le plus proprement qu'on pourra avec un couteau ou une ratissoire; enfin, on frottera l'ouvrage avec un morceau de bois tendre & du sable fin délayé dans de l'eau. On lavera ensuite l'ouvrage avec de l'eau pure, comme on fait aux carreaux des appartemens; ce qu'on appelle *décroter*.

Lorsque l'ouvrage est fini, si l'on a quelques changemens à faire, on abat jusqu'au premier enduit seulement, & on remplace par du mortier & d'autres petites pierres, l'ouvrage démoli & enlevé.

Pour dorer, dans cette espèce de peinture, soit pour le fond du tableau, soit dans les ornemens, ou dans les draperies, on prend des morceaux de verre non colorés. On mouille un côté, avec de l'eau de gomme; puis on y applique une feuille d'or. On pose après cela le morceau de verre sur une pelle de fer, & cette pelle à l'entrée d'un fourneau, après l'avoir couvert de quelqu'autre morceau de verre concave. On laisse ainsi la pelle, jusqu'à ce que le morceau de verre où l'or est appliqué soit devenu rouge, & l'or y demeure si bien appliqué, qu'il ne s'en détache plus. On applique sur le mortier la surface dorée. Ces petits morceaux de verre doivent être de la même grandeur que les autres pierres colorées. Mais pour *décroter* ces pièces de verre, il faut seulement les ratisser proprement avec un couteau & les laver ensuite; car le sable le plus fin terniroit la surface du verre, & le brillant de l'or ne paroîtroit plus au travers.

Pour que ces morceaux de verre coloré tiennent bien au mortier, il faut que chaque morceau ait au moins seize ou dix-huit lignes d'épaisseur: on dégrossit les surfaces qui doivent toucher au mortier, pour leur ôter le poli qui les empêche de le happer.

Il faut faire ces morceaux de verre exprès; pour cet effet, on va dans une verrerie; & quand le verre est distribué dans les différens creusets, on y met la couleur propre à lui donner les différentes teintes que l'on desire. On commence par la plus claire, & l'on augmente toujours jusqu'à la plus foncée. Quand le verre est cuit dans sa perfection, on prend avec de grandes cuillers le verre tout rouge, & on en fait des tas sur un marbre poli & chaud, ou sur une plaque de cuivre, & on applique ces tas avec un autre marbre aussi

poli, jusqu'à ce qu'il ait l'épaisseur dont nous avons parlé. Alors on le coupe aussitôt par morceaux de différentes figures & grandeurs, suivant le besoin & l'usage qu'on se propose d'en faire. On conserve ces morceaux dans des boîtes, par teintes séparées. On doit observer la même chose pour toutes les petites pierres ou morceaux de marbre, & de cailloux, de différentes couleurs & grandeurs. Il n'est pas précisément nécessaire de faire du beau verre pour cet usage, il suffit ce que soit des espèces d'émaux imparfaits, composés de sable, & de quelques métaux, ou minéraux fondus ensemble.

Cette espèce de peinture doit durer autant que le mur sur lequel elle est faite, sans aucune altération de couleurs, & l'on en voit quelques morceaux très-anciens, aussi beaux & aussi frais que quand ils ont été faits; mais on ne s'en sert ordinairement que dans les grands ouvrages qui doivent être placés loin de la vue. On en a cependant fait quelques petits ouvrages, comme des tables, où l'on admire la délicatesse & la patience. *Suppl. des Mém. de l'Ac. T. IX.*

Outre la mosaïque qui ne fut d'abord qu'un assemblage de petits morceaux de différentes couleurs, pour former une certaine variété, & quelques rinceaux ou autres ornemens, des peintres s'avisèrent dans la suite, d'enrichir cette espèce de peinture, par des représentations de figures humaines, d'animaux & de fleurs, & même des traits historiques. Un des plus beaux ouvrages en ce genre, est le pavé de l'église cathédrale de Sienne, où l'on voit le sacrifice d'Abraham représenté. Il fut commencé par un peintre nommé *Duccio*, & achevé par *Dominique Beccafumi*. Il est composé de trois sortes de marbres, l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obscur, & le troisième noir. Le premier sert pour les rehauts & les fortes lumières; le second, pour les demi-teintes, & le troisième, pour les ombres. Il y a des traits & des hachures remplis de marbre noir ou de mastic, pour réunir les passages des clairs aux demi-teintes, & de-là aux bruns. Le grand-duc Côme de Médicis ayant découvert vers l'an 1563, dans les montagnes de *Pietra santa*, une carrière de marbres de beaucoup de couleurs, donna occasion aux peintres de son tems d'exercer leurs talens dans cette espèce de peinture. Les ducs de Florence ont depuis fait embellir leurs chapelles & leurs palais de ces sortes de marbres, & l'on en a fait des tables & des cabinets très-curieux: le roi de France en a un grand nombre.

Vasari dit qu'on voyoit autrefois, au portique de Saint-Pierre de Rome, une table de porphyre incrustée de beaucoup de pierres fines qui, par leur arrangement, représentoient une cage. Pline parle d'un oiseau si bien représenté par différens morceaux de marbre sur le pavé, dont il fait la description, qu'il sembloit que ce fût un véritable oiseau qui eût bu dans un vase peint de la même manière & placé auprès de lui. Certains peuples de l'Amérique ont inventé une maniere de mosaïque composée de plumes d'oiseaux assemblées par filets. On voit, dans le trésor de la *Santa Casa*, quatre portraits de mosaïque de plumes. (*Article de M. Watelet.*

MOUFFLE. (subst. fém.) Partie essentielle du fourneau d'essai ou de coupelle. On en parle ici, parce qu'elle est nécessaire aux peintres en émail. On ne peut en donner une meilleure idée, que celle d'un petit four mobile, dont le sol & la voûte sont en tout d'une seule pièce, ou du moins chacun d'une pièce. Sa forme est ordinairement celle d'un demi-cylindre creux, fermé par l'un de ses bouts, & ouvert par l'autre, qui est formé par une table très-mince de terre cuite, & qui est destiné à être chauffé par le dehors; c'est-à-dire, à concevoir la chaleur qu'on veut exciter dans son sein par l'application d'une foible chaleur extérieure. La porte de ce petit four, qui est très-considérable par rapport à sa capacité, & qui n'est autre chose que le bout entièrement ouvert du demi-cylindre, s'ajuste exactement à une porte de pareille grandeur, ou à-peu-près, pratiquée à ce dessein dans la face antérieure du fourneau d'essai.

MOULE. (subst. masc.) On appelle ainsi un instrument destiné à recevoir une matiere fusible ou flexible, & à y donner la forme que l'on veut lui faire prendre. Nous ne considérons ici les *moules* que par rapport à la sculpture. Le *moule*, dans cet art, est destiné à prendre la forme du modele qu'a composé l'artiste, & à la donner soit à du platre liquide, soit à du métal mis en fusion. Pour le premier usage, le moule est de plâtre; pour le second, il est d'une mixtion qu'on nomme potée. Voyez ce qui en est dit à l'article *Fonte*.

MOULER. (v. act.) Le meilleur plâtre dont on puisse se servir à Paris, pour *mouler*, est celui des carrières de Montmartre. On le prend en pierres cuites, & tel qu'il sort du fourneau; on le bat, on le passe au tamis de soie, & on le délaye dans l'eau plus ou moins, suivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Il faut, avant de l'employer, avoir disposé le modèle ou la figure à recevoir le moule. Si ce n'est qu'une médaille, ou un ornement de bas-relief qu'on veut *mouler*, on se contente d'en imbiber toutes les parties avec un pinceau & de l'huile: puis on jette dessus le

plâtre, qui en reçoit exactement l'empreinte, & qui forme ce qu'on appelle un moule. Mais si c'est une figure de ronde-bosse, il faut prendre d'autres précautions. On commence par le bas de la figure, qu'on revêt de plusieurs pièces & par assises, comme depuis les pieds jusqu'aux genoux, selon néanmoins la grandeur du modèle; car quand les pièces sont trop grandes, le plâtre se tourmente. Après cette assise, on en fait une autre au-dessus, dont les pièces sont toujours proportionnées à la figure; & l'on continue ainsi jusqu'au haut des épaules, sur lesquelles on fait la dernière assise qui comprend la tête.

Il est à remarquer que, si c'est une figure nue, & dont les pièces qui forment le moule, étant assez grandes, puissent se dépouiller aisément, elles n'ont pas besoin d'être recouvertes d'une chape; mais si ce sont des figures drapées, ou accompagnées d'ornemens qui demandent de la sujétion, & qui, pour être dépouillées avec plus de facilité, obligent à faire quantité de petites pièces, il faut alors faire de grandes chapes; c'est-à-dire, revêtir l'assemblage de ces petites pièces d'une grande enveloppe de plâtre qui seule les réunisse toutes: on huile tant les grandes que les petites pièces par-dessus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent, ni les unes aux autres, ni toutes à la chape qui les contient.

On dispose les grandes pièces ou chapes de façon que chacune d'elles renferme plusieurs petites pièces, auxquelles on attache de petits anneaux de fer qui aident à les dépouiller plus facilement, & à les contenir dans les chapes, par le moyen de petites cordes ou ficelles qu'on attache aux anneaux & qu'on passe dans les chapes. On marque aussi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entailles pour les reconnoître, & pour les mieux assembler.

Quand le creux ou moule de plâtre est fait, on le laisse reposer, & lorsqu'il est sec, on en imbibe toutes les parties avec de l'huile. On les rassemble les unes & les autres chacune en sa place; puis on couvre le moule de sa chape, & on y jette le plâtre d'une consistance assez liquide pour qu'il puisse s'introduire dans les parties les plus délicates du moule: ce à quoi l'on peut aider en balançant un peu le moule, après y avoir jetté à discrétion une certaine quantité de plâtre: on achève de le remplir, & on le laisse reposer. Quand le plâtre est sec, on ôte la chape, & toutes les parties du moule l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Ancienne Encyclopédie.*) Voyez à l'article FONTE, ce qui est dit du *moule de plâtre*. Voyez aussi la partie de l'article SCULPTURE, où sont expliquées les planches qui concernent les *mouleurs en plâtre*.

MUMIE. (subst. fém.) On appelle *momies* ou *mumies* les corps embaumés par les anciens Egyptiens: la *mumie* des artistes, en italien *mumia*, n'est autre chose que le baume des momies; c'est-à-dire, le mélange d'aromates & de chairs tiré des anciennes momies.

Cette couleur est vigoureuse & très-légère. Sa nature est résineuse, & elle reste, en quelque sorte, gluante après avoir été broyée. En lui donnant peu d'épaisseur, elle est propre à glacer, dans un ouvrage fini, les ombres qu'on veut rendre vigoureuses: employée plus épaisse, elle peut servir, mieux qu'aucune autre, à donner les touches vigoureuses qui imitent les grands enfoncemens & les trous qu'offre la nature.

La *mumie* sèche très-difficilement; on peut même dire qu'elle ne sèche presque jamais, si elle est employée avec l'huile simple. Il faut donc, en hiver, la broyer avec de l'huile grasse pure; en été, on peut mêler à l'huile grasse un peu d'huile de noix ou d'œillet: mais lorsqu'on veut l'employer aux glacis, il faut, en quelque saison que ce soit, la broyer uniquement à l'huile grasse.

Nous avons remarqué que cette couleur souffra difficilement le mélange de toute autre, à moins que ce ne soit tout au plus de la laque. (*Article de M. ROBIN.*)

» Il ne faut pas croire, dit M. Valmont de » Bomare, que les *momies* du commerce soient » véritablement tirées des tombeaux des an» ciens Egyptiens: celles-là sont trop rares, & » on ne les garde guère que par curiosité. » Celles que les droguistes tirent du Levant, » viennent des cadavres de diverses personnes » que les Juifs ou les Chrétiens embaument, » après les avoir vuidées, avec des aromates » résineux & le bitume de Judée: ils mettent » sécher au four ces cadavres ainsi embaumés, » jusqu'à ce qu'ils soient privés de toute hu» midité. «

MYOLOGIE, (subst. fém.) C'est ainsi qu'on appelle la science des muscles. Elle est absolument nécessaire au dessinateur. S'il ne connoît point les muscles & leurs fonctions, il risquera de ne pas les indiquer dans des actions où ils agissent, ou de les faire sentir lorsqu'ils ne doivent pas se montrer, de changer leurs véritables situations. La vue du modele vivant ne suffit pas pour épargner ces erreurs. Un modele se lasse, & ses muscles s'affaissent: il donne bien au commencement de la pose le degré de force que ses muscles doivent avoir dans l'action qu'il représente: mais cette force se perd, dès qu'il est fatigué; & le dessinateur qui ne retrouve plus sur son modele, ce qu'il a marqué dans sa premiere esquisse, croit s'être trompé, & en voulant se corriger, il fait une faute réelle.

Nous n'expliquerons ici que deux planches de *myologie*, & ces explications ne feront pas loin d'être suffisantes pour les artistes. Il sera bon qu'ils y joignent quelque bon écorché en plâtre, & qu'ils fassent des études en grand pour les muscles de la tête, des mains & des pieds.

Il faudra surtout, avant d'étudier les planches de *myologie*, prendre une connoissance exacte de celles d'ostéologie, & bien examiner d'après elles un squelette naturel. Voyez l'article OSTÉOLOGIE.

En étudiant la *myologie* relativement aux arts du dessin, il faut penser que de l'origine & de l'insertion du muscle, dépend la qualité de son action. Quand il agit, il tire toujours du côté de son principe, comme pour y joindre la partie à laquelle il est inséré. Ses deux extrémités sont nerveuses, son milieu est charnu; ses fibres se resserrant du côté de l'insertion, composent un fort tendon, qui est comme une corde fortement attachée à l'os. Ces tendons paroissent bien plus dans les muscles des extrêmités que dans ceux du tronc.

Une regle générale, touchant l'office des muscles, c'est que toutes les fois que le muscle fait mouvoir un os & qu'il le tire de son côté, il devient plus court, plus relevé, plus large, plus apparent, parce qu'il se ramasse dans son milieu. Au contraire, lorsque le muscle laisse aller l'os qui est tiré d'un côté opposé, son ventre s'allonge & s'étrécit. Ainsi le dessinateur doit bien prendre garde au ventre ou milieu du muscle, & se souvenir que le mouvement des muscles suit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'insertion.

PLANCHE PREMIERE.

Représentant un écorché vu de face, d'après ALBINUS.

a. a. Les muscles frontaux.

b. Le muscle supérieur de l'oreille.

c. Le muscle antérieur de l'oreille.

d. L'orbiculaire des paupieres.

e. Le masseter.

f. Le grand incisif.

g. Le petit zygomatique.

h. Le grand zygomatique.

i. Le triangulaire de la levre inférieure.

k. Le quarré de la lévre inférieure.

l. Le mastoïde; il vient du sternum & d'une partie de la clavicule, & va s'insérer à une partie de l'os de la tempe. Il tire la tête & la baisse en avant.

m. Le sternoyoïde. Il vient du sternum, & va s'insérer à l'os yoïde, que le vulgaire appelle le morceau d'Adam.

n. Le Sternum, le brechet, ou l'os de la poitrine que quelques uns divisent en 7 & d'autres en 4 ou 5. Toutes ces divisions s'unissent par l'âge, & ne font à la fin qu'un seul os. Il est toujours sans chair & ne peut être couvert que de la peau : de-là vient que l'on y voit paroître le bout des côtes qui y sont appuyées, à moins que la graisse n'en empêche, comme il arrive aux femmes & aux jeunes hommes.

o. Portion du trapeze. Voyez le développement de ce muscle dans la planche II.

p. Deltoïde. Il vient d'une grande partie de la clavicule, & de toute l'épine de l'omoplate, & va, par-dessus la jointure du bras, finir à la partie supérieure & postérieure de l'os du bras. Il éleve le bras, & est composé de plusieurs lobes qui se réunissent tous en un seul tendon.

q. Le grand pectoral. Il prend son origine de presque tout le sternum, & de la sixiéme, septiéme & quelquefois huitiéme côtes : il va finir à l'os du bras entre le deltoïde & le biceps. Sa fonction est d'amener le bras vers l'estomac.

r. Le biceps. Ce muscle est ainsi nommé parce qu'il a deux têtes. Il vient de l'emboiture de l'omoplate de part & d'autre, & va s'insérer au commencement du radius. Il fléchit l'avant bras.

s. Le long extenseur du coude.

t. Le court extenseur du coude. Le long extenseur vient de l'omoplate; & le court, de la partie supérieure de l'os du bras. Tous deux ne font qu'un même tendon fort large, & vont s'insérer au coude. Ces deux muscles n'ont qu'une seule insertion, & sont fort charnus à leur principe. Ils étendent le coude & l'avant-bras, comme leur nom l'exprime.

u. Le brachial. Il prend son origine au commencement ou environ de l'os du bras, y étant fortement attaché, & va s'insérer, par dessous le biceps, à la partie supérieure de l'os du coude. On ne voit ici qu'une partie de ce muscle : le reste est recouvert par le biceps. Ils concourent tous deux à fléchir l'avant-bras. Il est inutile aux artistes de chercher à résoudre s'il y a un brachial externe & un brachial interne, ou, comme d'autres s'expriment, un brachial antérieur & un postérieur, ou bien si ce n'est qu'une masse de chair attachée aux extenseurs.

x. Le long supinateur du rayon. Il vient de la partie inférieure du bras, & se termine à la partie inférieure du rayon. Il sert, comme son nom l'indique, à élever le bras. Ce muscle, ainsi que les autres de l'avant-bras, n'est jamais si marqué que quand la main est fermée, ou qu'elle serre quelque chose avec force. Car les muscles du

dedans agiffent dans cette action avec violence, & se ramassant au dedans du bras, poussent ceux qui sont au dehors & les font paroître davantage. C'est ce qui n'arrive point dans les actions contraires, dans lesquelles les doigts sont étendus.

y. Le rond pronateur du rayon. Il vient de la tête interne de l'os du bras, & va obliquement s'insérer à la partie interne du rayon. Son nom marque qu'il tourne le rayon en bas; son action est absolument contraire à celle du supinateur.

z. Le radial interne, ou fléchisseur supérieur du carpe. Il vient de la tête interne de l'os du bras; & va, montant obliquement par-dessus l'os du rayon, finit au premier os du métacarpe qui soutient le pouce. Son action est de fléchir le poignet.

1. Le long palmaire vient de la tête interne de l'os du bras, & va dans la paume de la main se distribuer aux quatre doigts. Il tire son nom du mot *palma* qui signifie la paume de la main: il fléchit les doigts au moyen des quatre tendons par lesquels il se termine.

2. Le fléchisseur du pouce; son nom fait connoître sa fonction.

3. Extenseurs du pouce. Ce muscle est double: il naît vers le milieu de l'avant-bras, & va s'insérer obliquement aux jointures du pouce.

4. Le radial externe: son action est opposée à celle du radial interne.

5. Le long extenseur du pouce. Voyez 3.

6. Le ligament annulaire externe.

7. Les digitations du grand dentelé. Ce muscle prend son origine de toute la partie intérieure de la base de l'omoplate, & va transversalement s'insérer aux huit côtes supérieures; quelquefois même il va jusqu'à la neuviéme. Il finit en forme de doigts, comme on peut l'observer. Ces sortes de doigts ou de festons qui le font nommer dentelé, sont au nombre de huit. Il se joint au muscle oblique par digitation; c'est-à-dire, comme des doigts qui s'entreserrent les uns les autres.

8. Le muscle droit du bas-ventre qui paroît à travers l'aponévrose du grand oblique. Il prend son origine à l'os pubis, & va s'insérer à côté du cartilage xiphoïde. Plusieurs pensent, au contraire, qu'il prend son origine à côté du cartilage xiphoïde, & qu'il va s'insérer à l'os pubis. Ce qui rend la premiere opinion plus vraisemblable, c'est qu'il tire le corps en avant, & qu'il le soutient lorsqu'il est penché en arriere, ou qu'il est sur le dos. Toutes ces éminences & cavités que nous voyons sur le ventre, depuis le sternum jusqu'au pénil, ne sont donc pas plusieurs muscles différens; mais un seul divisé en plusieurs intersections, qui sont autant de bandes pour le fortifier à cause de sa longueur. Ce muscle s'étend tout le long du ventre. Il est divisé en quatre parties & souvent en cinq, par de fortes intersections nerveuses, lesquelles sont autant de bandes qui croisent la ligne blanche pour fortifier le muscle à cause de sa longueur. Si la figure qu'on représente est svelte, il ne faut pas craindre d'y spécifier, au-dessous du nombril, une de ces intersections, puisqu'on peut même en user de la sorte dans les figures d'une mesure ordinaire & bien proportionnées. Mais il est bon de ne la pas marquer dans les figures auxquelles on juge à propos de donner une proportion courte. Ces intersections ne sont pas tout-à-fait également distantes entre elles: mais il y en a toujours trois au-dessus du nombril, & celle du milieu est toujours la plus grande. Quant à l'intersection qui est près du nombril, le naturel n'est pas toujours le même. Certains sujets l'ont au niveau du nombril; quelques uns un peu au-dessus, d'autres encore plus élevée. Les deux premieres conformations sont celles qui se remarquent le plus ordinairement dans les antiques. Ce muscle, ainsi fortifié par ses intersections nerveuses, sert à relever le corps, lorsqu'il est couché sur le dos, & à soutenir son poids quand il panche en arriere. Les muscles obliques lui prêtent secours en cette occasion. Mais l'aponévrose de l'oblique qui couvre ce muscle est fort mince, & les intersections nerveuses en sont tellement bandées, que la peau ne les peut dérober à la vue. Ce muscle est double & n'est séparé d'avec son compagnon que par la ligne blanche.

9. L'oblique. Il vient de la sixiéme ou septiéme côte du thorax, joint le dentelé par digitation, & va s'insérer à la côte extérieure de l'os des îles & de l'os pubis: il se perd par un tendon fort étendu & fort mince à la ligne blanche. On peut croire cependant que son origine est en bas & son insertion en haut; car il partage les fonctions du droit & a la même action: celle de soutenir le corps qui panche en arriere, & de l'aider à revenir en avant. Il sert, ainsi que le dentelé, à la respiration. Ces deux muscles se font sentir d'autant plus distinctement, que le corps agit avec plus de violence & se porte davantage du côté opposé. Il fait, par cette action, étendre la peau, qui en devient moins épaisse; mais le contraire se fait de l'autre côté; car la peau venant à se ramasser, ne laisse voir les dents de ces muscles que confusément, & elles cessent même absolument d'être sensibles quand le corps est fort penché: cet effet est encore plus remarquable chez les vieillards, parce qu'ils ont la peau moins adhérente au muscle. L'oblique couvre tout le ventre; mais il est si mince par-dessus le muscle droit, qu'il ne l'empêche point du tout de paroître. Ce muscle droit est encore très-évident, même avec la peau.

10. La ligne blanche. C'est ainsi qu'on appelle, à cause de sa couleur, une longue bande, forte

& nerveuse, qui s'étend depuis le sternum jusqu'à l'os pubis.

11. Le ligament de Falope.

12. Le couturier, vient de l'épine de l'os des îles, & va s'insérer obliquement à la partie intérieure de l'os de la jambe. Il fait tourner la jambe en dedans, & l'amene sur l'autre lorsqu'on veut la croiser & la mettre dans une attitude à-peu-près semblable à celle des couturiers ou tailleurs, de qui on lui a donné son nom.

13. Le triceps vient de l'os pubis & de l'os ischium, & va s'insérer au dedans de l'os de la cuisse: il sert à tourner la cuisse en dedans.

14. Le grêle vient de la partie inférieure de l'os pubis; il est large & délié à son origine, & va s'insérer avec le demi-nerveux & le demi-membraneux au dedans de la jambe, un peu au-dessous de l'article: il ne fait en quelque sorte qu'une masse avec ces deux muscles & le biceps, & il a, comme eux & avec eux, la fonction de fléchir la jambe.

15. Le droit vient de l'os des îles, il s'étend le long de la cuisse entre les deux vastes, avec lesquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort tendon. Ce muscle, avec les deux vastes, sert à étendre la jambe. On sent au dessous du droit un muscle qu'il couvre & qu'on nomme le crural. Celui-ci est attaché à l'os de la cuisse, comme le brachial l'est à l'os du bras. Il prend son origine entre les deux trocanters, & enveloppe la rotule, ne faisant qu'un tendon avec le droit & les deux vastes.

16. Le vaste externe vient du grand trocanter, & finit en embrassant la genou de son tendon.

17. Vaste interne. Il prend son origine au petit trocanter, & va envelopper le genou avec l'autre vaste & le droit. Lorsqu'une figure debout repose sur sa jambe, on voit ordinairement au-dessus du genou, certaines éminences qui ne sont autre chose que les rides & les replis des tendons de ces trois muscles joints avec la peau, lesquels étant fortement attachés sur la rotule, remontent avec elle, & font ces plis qui disparoissent aussitôt que la genou vient à fléchir, & que la rotule descend. La figure qui porte le nom d'Antinoüs, & que, par corruption on appelle dans les atteliers l'Antin, ou même le Lantin, fait voir parfaitement ces différences dans les deux genoux dont l'un est tendu & l'autre fléchit. La fonction des vastes est, comme on vient de le dire, la même que celle du droit.

18. Le tendon du couturier.

19. Le tendon du grêle.

20. Le jambier antérieur vient de la tête extérieure de l'os de la jambe appellé *tibia*, & va finir par un gros tendon au gros os du métacarpe. il fléchit le pied & le tire en haut.

21. L'extenseur commun des orteils vient du plus haut de la jambe, & se coulant sous le jambier antérieur, continue son chemin entre ce muscle & l'éperonnier, pour aller trouver les orteils que son office est d'étendre.

22. Le fléchisseur des orteils.

23. Le fléchisseur du pouce.

24. Le jambiar postérieur.

25. Ligamens qui retiennent les fléchisseurs du pied.

26. Portion d'un des jumeaux.

27. Le solaire vient d'entre les deux têtes de l'os de la jambe, & avec le plantain & les jumeaux, il va faire un même tendon qu'on appelle la corde d'Achille. Son nom vient de ce qu'il est seul, par opposition aux jumeaux qui sont au nombre de deux comme leur nom l'indique; ils ne sont pas ensemble si larges que le seul solaire qu'ils recouvrent en partie. Sa fonction, ainsi que celle des jumeaux, est d'étendre le pied.

28. Ligamens qui retiennent les extenseurs du pied & des doigts:

PLANCHE DEUXIÈME.

représentant un écorché vu par le dos, d'après ALBINUS.

a. a. Les muscles occipitaux.

b. Le releveur de l'oreille.

c. Le splenius.

d. Le trapese. Il prend son origine du derriere de la tête, de toutes les vertebres du col & des neuf épines supérieures des vertebres du dos: il s'insere tout le long de l'épine de l'omoplate, jusqu'un peu au-dessous de la clavicule. Son office est de tirer l'omoplate en arriere. Ses formes varient par l'action d'autres muscles qu'il recouvre tels que le splenius, le complexus & le releveur propre. Le splenius & le complexus viennent des vertebres supérieures du dos, & ont leur insertion derriere la tête. Ils tirent la tête en arriere. Le releveur propre vient du haut du cou, & descend jusqu'à l'angle de l'omoplate; c'est d'elle qu'il est releveur, & c'est de cet office qu'il tire son nom. Il contribue le plus à former la pente qui est du col à l'épaule. Il cache aussi le surépineux, qui naît de la partie externe de la base de l'omoplate, qui se remarque depuis l'angle supérieur jusqu'à l'épine: il s'insere à la partie supérieure & antérieure de l'os du bras. Il tire le bras en haut avec le deltoïde, & remplissant la cavité supérieure de l'omoplate entre l'épine & la côte supérieure, ne fait souvent qu'une masse avec ladite épine & une partie du trapeze.

e. Le sousépineux prend son origine de la partie externe de la base de l'omoplate, qui se remarque depuis l'épine jusqu'à l'angle inférieur, & remplissant la cavité sousépineuse, va s'insérer à la partie supérieure & extérieure de l'os du bras. Il tire l'os du bras en bas, avec l'abbaisseur propre & le très-large.

On ne sauroit trop étudier l'action & le mouvement du trapeze & des autres muscles dont nous venons de parler. Il n'est rien dans tout le corps de plus difficile à bien faire que cette partie. Il faut l'examiner avec la plus grande attention & se ressouvenir que c'est-là qu'échouent souvent les dessinateurs. La différence de leurs mouvemens se voit très-bien sur le gladiateur : mais il faut encore étudier sur le naturel toutes les formes que prennent ces muscles, depuis l'action du bras abbaissé jusqu'à son élévation.

f. Portion de rhomboïde, qui tire son origine des vertebres, & s'insere à la base de l'omoplate. Il la tire en arriere avec une partie du trapeze. Quand ce muscle agit, il se confond avec la base de l'omoplate ; &, de deux éminences, il n'en forme presque qu'une seule. On voit cet effet sur l'Hercule Farnèse & sur le gladiateur.

g. Le petit rond, qui étant fortement attaché au sousépineux, ne fait avec lui qu'une même masse & un même tendon.

h. Le grand rond.

i Le deltoïde. Voyez planche I. p.

k. Le long extenseur. Voyez planche I. s.

l. Le court extenseur. Voyez planche I. t.

m. Le brachial interne. Voyez planche I. u.

n. Le brachial externe. Voyez planche I. u.

o. Le long supinateur du rayon. V. pl. I. x.

p. Le radial externe sert à élever le rayon.

q. Extenseur des doigts.

r. Le long extenseur du pouce.

s. Le court extenseur du pouce.

t. Le cubital interne.

u. L'extenseur du petit doigt.

x. Le cubital externe.

y. Le ligament annulaire externe.

z. Le grand dorsal ou le très-large. Il prend son origine de l'os sacrum, de l'os des îles, de toutes les vertebres des lombes, & de six ou sept vertebres du thorax. Il est fort dilaté, revêt toutes les fausses côtes & la partie inférieure des cinq côtes vraies & inférieures du thorax. Il passe d'un côté par dessus l'angle inférieur de l'omoplate, où il s'attache en passant, & va trouver l'os du bras, se joignant avec l'abbaisseur propre. Comme l'origine de ce muscle est d'une fort grande étendue, il est fort épais à son insertion. Il tire le bras en arriere & en bas obliquement, du côté de son principe inférieur. Il est si mince à son principe qu'il n'empêche point du tout de paroître ceux qui sont au-dessous ; mais venant à se resserrer dans son insertion, il forme une masse de chair qui couvre en partie le grand dentelé. Les principaux muscles par dessus lesquels il passe, sont le grand dentelé dont nous venons de parler; le sacre, le sacrolombaire & le demi-épineux, muscles dont l'office est opposé à celui du droit, puisqu'ils tirent le corps en arriere & le soutiennent quand il est penché en avant : ils forment ensemble ce qu'on appelle le rable. Le sacré sort de la partie postérieure de l'os sacrum & se glisse sous l'épineux jusqu'à la douzieme vertebre du dos. Le sacrolombaire prend son origine de la partie postérieure & supérieure de l'os des îles, & des deux vertebres supérieures de l'os sacrum, & regne le long de la racine des côtes. L'épineux a la même origine que le sacré, & s'insere le long des épines du dos jusqu'au cou. Il faut observer que l'épineux & le sacré sont peu charnus à leur origine, & que le sacrolombaire l'est beaucoup : c'est ce qui cause une certaine cavité sur l'os sacrum, & une éminence considérable à l'origine du sacrolombaire. Les éminences que l'on voit ordinairement depuis le sacrolombaire jusqu'à l'omoplate, ne sont autre chose que des muscles collés l'un sur l'autre & poussés par les fausses côtes : ils descendent obliquement & presque du même sens que le sacrolombaire. Le nombre de ces éminences n'est pas toujours égal dans tous les sujets. Aux vieillards, il peut y en avoir quatre : mais aux jeunes gens, jamais plus de trois : car la pente de l'omoplate en ôte une à cause de la graisse, à moins que le bras ou l'omoplate ne soient extraordinairement élevés : alors on en remarque cinq dans les vieillards.

La partie du grand dentele que couvre le grand dorsal contribue beaucoup à lui donner l'apparence d'une épaisseur considérable. On peut ne point s'arrêter à étudier fort particulierement le dentelé postérieur inférieur, & s'en tenir à observer les masses. Il n'est que d'une très-foible épaisseur : il sert à la respiration. Enfin l'oblique interne contribue aussi aux formes du grand dorsal.

1. Le grand oblique du bas ventre. Voyez pl. I. 9.

2. Le moyen fessier, recouvert de l'apenevrose du *fascia lata*. Il vient de l'os des îles & va au grand trocanter avec le petit fessier. Le petit fessier couché à côté du second, n'est pas fort nécessaire à observer, il paroît peu & est recouvert par le grand fessier. Il suffit aux artistes d'étudier la masse sans s'arrêter à des détails anatomiques indifférens à leur art.

3. Grand fessier. Il vient de tout l'os sacrum & de la partie latérale & postérieure de l'os des îles, & va, par des filets obliques, s'insérer quatre doigts au dessous du grand trocanter. Nous avons dit qu'il couvroit le petit fessier ; il passe aussi par-dessus une partie du moyen. Les trois fessiers étendent la cuisse : le premier est appellé grand, eu égard à son étendue & à son volume : la différence des actions de ce muscle se voit sur l'Antinoüs, le Gladiateur, l'Hercule & le Méléagre.

4. Le vaste externe, recouvert du *fascia lata*. Voyez planche I. 16.

5. Le biceps. Il vient de l'os ischium, & va s'insérer à la partie externe de la jambe. Il est charnu, & a deux têtes comme celui du bras.

6. Le demi-membraneux a la même origine

que le biceps, & s'insere au-dedans de la jambe trois doigts au-dessous de l'article.

7. Le demi-nerveux a la même origine que le dernier, & la même insertion. il est fort nerveux, charnu, long & rond.

8. Le grêle vient de la partie inférieure de l'os pubis. Il est large & délié à son origine, & a la même insertion que les deux précédens.

Ces quatre muscles, savoir, le biceps, le demi-membraneux, le demi-nerveux & le grêle fléchissent la jambe, & tous quatre ne font, en quelque sorte, qu'une seule masse.

9. Portion du triceps. Voyez planche I. 13.

10. Le vaste interne. Voyez planche I. 17.

11. Les jumeaux: l'un se nomme interne & l'autre externe. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'os de la cuisse, & vont avec le plantaire & le solaire, composer un même tendon appellé la corde d'Achille. Leur office est d'étendre le pied. Ils doivent leur nom à leur forme qui est à-peu-près semblable dans tous les deux: cependant le jumeau interne descend un peu plus bas que l'autre.

12. Le solaire. Voyez planche I. 27.

13. Le long fléchisseur du pouce.

14. Le court peronier.

15. Le péronier. Ces deux muscles viennent le premier du milieu, & le second du haut de l'os appellé péroné duquel ils tirent leur nom. Ils vont s'insérer sous le pied, & leur office est de l'étendre avec les jumeaux.

Ligament qui retient les tendons de l'extenseur des orteils.



NERPRUN.

N

NERPRUN ou NOIRPRUN, (subst. masc.) Arbrisseau dont les baies ou fruits fournissent des couleurs à la peinture. Voyez *Laque verte*, & *Verd de vessie*. C'est un arbuste de ce genre, qu'on nomme *petit Nerprun purgatif*, qui fournit la graine d'Avignon.

NOIRS. Les peintres font usage de différentes especes de *noirs* que nous allons détailler.

Noir de fumée, substance d'un beau *noir*, produite par des résines brulées. Toutes substances résineuses, telle que la résine des pins, des sapins, la térébenthine, la poix, les bitumes, étant brulées, se réduisent en une matiere charboneuse, fort déliée, que l'on nomme *noir de fumée*. Mais comme ces substances résineuses peuvent s'employer à d'autres usages, on ne se sert, pour faire le *noir*, que de ce qui est resté dans le fond des chaudieres où l'on a fait bouillir la résine pour en faire de la poix ou du goudron. Pour cet effet, on allume des morceaux de ce résidu qui est très-inflammable, & on le laisse bruler dans une marmite placée au milieu d'un cabinet bien fermé, & tendu de toiles ou de peaux de moutons. A mesure que la substance résineuse brule, il en part une matiere semblable à de la suie, qui s'attache à la toile ou aux peaux dont la piéce est tendue. Lorsqu'on croit que le cabinet est suffisamment rempli de cette matiere, on l'enleve & on la met dans des barriques.

En Allemagne, où il se trouve de vastes forêts de pins & de sapins, on fait le *noir de fumée* en grand, & l'on construit des fourneaux uniquement destinés à cet usage. Ces fourneaux sont des cabinets quarrés qui ferment très-exactement. A leur partie supérieure est une ouverture sur laquelle on place une toile tendue de maniere à former un cône : à ce cabinet, communique une sorte de voute horizontale, ou de tuyau de cheminée, au bout duquel est une espece de four. A l'ouverture de ce four, on place les matieres résineuses, ou le bois chargé de résine, que l'on veut bruler pour faire le *noir*. La substance noire qui s'en échappe, passe par le tuyau de cheminée, & va se rendre dans le cabinet quarré. Comme cette matiere est légere, il s'en attache une grande quantité à l'intérieur du cône de toile qui est au-dessus de ce même cabinet. Lorsqu'on croit qu'il s'y en est suffisamment amassé, on frappe avec des baguettes sur le cône de toile pour faire tomber le *noir de fumée* qui s'y étoit attaché. Il retombe dans le cabinet, on l'enleve, & on le dépose dans des barriques ou des caisses. Au reste, le *noir de fumée* est pernicieux dans la peinture à l'huile, & ne peut se rompre avec aucune autre couleur dans quelque genre de peinture que ce soit.

Noir de charbon; le charbon des bois les plus communs, tels que le chêne, l'ormeau, le charme, le peuplier, la vigne & autres, fournissent des noirs très-solides pour la peinture à l'huile, en détrempe & au pastel. Le bois doit avoir été brulé à feu nud, & non dans un creuset couvert. Il faut éteindre ces charbons dans l'eau pendant qu'ils sont bien embrâsés.

Noir d'ivoire. Il se fait avec de l'ivoire brulé & calciné à feu clos, & ensuite bien porphyrisé. On renferme le morceau d'ivoire dans un creuset ou dans un pot bien lutté avec de la terre à potier, & on le met dans le four à potier pendant le temps que cuisent leurs poteries. Pour être bien cuit, & devenir bien noir, il ne faut pas qu'il y reste moins de temps que ces poteries elles-mêmes. Il faut surtout bien prendre garde qu'il n'y ait aucun jour au creuset ou au vase; car au lieu de devenir noir, l'ivoire blanchiroit & se consumeroit. Ce *noir* sert à l'huile, à la détrempe, en miniature & au pastel.

Noir d'os. Il se fait avec des os de mouton par le même procédé que le *noir d'ivoire*. Il se séche difficilement, & est excellent à la détrempe.

Noir de pêches. Il se fait de la même maniere que les deux *noirs* précédens, avec des noyaux de pêches. Il faut aussi le bien porphyriser. Mêlé avec le blanc, il donne une teinte bleuâtre fort agréable.

Noir de terre. C'est une espece de charbon qui se trouve dans la terre, & dont les peintres à fresque font usage après l'avoir bien broyé.

Noir d'Allemagne. Il se fait avec de la lie de vin brulée, lavée ensuite dans de l'eau, puis broyée dans des moulins faits exprès, avec de l'ivoire, des os & des noyaux de pêche aussi brulés. C'est de ce *noir* que se servent les imprimeurs en taille-douce : on le fait entrer aussi dans la composition des pastels. Il vient ordinairement de Francfort, de Mayence, de Strasbourg, ou en

pierre ou en poudre. Il s'en fait en France, mais il est inférieur à celui d'Allemagne. On attribue cette infériorité à la différence qui se trouve entre les lies de vin dont il se compose. Quelques peintres à l'huile ont employé le *noir d'Allemagne*, ou *noir d'imprimeurs*. Raphaël a fait cette faute qui a nui considérablement à la couleur de ses tableaux.

NOIR. *Crayons noirs*. La substance de ces crayons a été mal definie à l'article CRAYON. Ce sont des especes de pierres connues sous le nom d'ampelites, sortes de schistes produits par une terre bitumineuse qui contient des principes sulfureux & inflammables. Elle se décompose facilement à l'air, à la maniere des pyrites sulfureuses.



O

OCHRE. (subst. fém.) Les *ochres* sont des terres métalliques. On en trouve dans la plupart des sources minérales, dans les terres bolaires, dans la marne. Elles sont mêlées de cuivre, de zinc, ou de fer. Comme toutes contiennent un peu d'acide vitriolique, & plus ou moins de gravier, il faut toujours les purifier. La maniere est la même que celle de purifier le blanc d'Espagne. Voyez l'article BLANC. L'auteur du *Traité de la peinture au pastel* exige encore de plus grandes précautions pour la purification des *ochres*. Il veut qu'après les avoir lavées à plusieurs eaux, les avoir laissé reposer, & en avoir jetté le sédiment, qu'on y mette encore de nouvelle eau, qu'on les délaye, & qu'on verse l'eau toute trouble dans des cornets de parchemin, qu'on suspendra de la maniere qui semblera la plus commode. « Lorsque l'*ochre*, dit-il, sera rassemblée dans le » cornet, séparez-la par une ligature d'avec le » sablon qui s'est précipité le premier, & qui » n'est bon que pour le *peinturage* des boiseries, » & faites-la porphyriser après avoir jetté l'eau. »

L'*ochre jaune* est d'une consistance peu solide; elle est friable & tache les mains. Il s'en trouve des minieres dans le Berry, ce qui fait donner quelquefois à cette *ochre* le nom de *jaune de Berry*. C'est une terre ferrugineuse, précipitée, qui n'est minéralisée ni par l'arsenic ni par le souffre : elle n'éprouve aucune altération de l'influence de l'air.

Ochre brulée ou *ochre rouge*. L'*ochre* jaune devient rouge au feu, comme l'argille à briques. On la met au feu sur une pelle ou dans un creuset, après l'avoir fait bien sécher. Si l'on se sert d'une pelle, il faut la couvrir; si l'on employe un creuset, il faut le placer de maniere que les cendres ne puissent y tomber. La calcination de l'*ochre* & le changement de sa couleur est une opération de cinq à six minutes.

L'*ochre de rut* est une terre martiale, mêlée d'une petite quantité de marne. Elle est d'une belle couleur jaune un peu foncée, tirant sur le brun ou sur le rougeâtre. Calcinée de la même maniere que l'ochre jaune, elle prend un rouge plus profond; & dans cet état, on la nomme *brun-rouge*. Comme il y a des *ochres de rut* de différentes nuances, elles acquierent par la calcination, un rouge obscur d'une plus ou moins grande beauté. Cette couleur est siccative.

Ochre brune nommée terre de Venise ou de Sienne. Voyez TERRA de Sienne ou de Venise.

L'auteur du *Traité de la peinture au pastel* parle de deux *ochres* factices d'une très-belle couleur de brun-rouge. « On met sur l'herbe, à la rosée, de la limaille de fer dans une grande assiette. En peu de jours, la surface de cette poudre se couvre de rouille : on la broye légérement sur le porphyre avec un peu d'eau. La rouille se détache & l'eau s'en charge. On la coule au travers d'un linge dans un autre vase. Quand l'*ochre* s'est précipitée par le repos, on jette l'eau. C'est ce qu'on appelle du *safran de Mars* : cette *ochre* est brune.

La limaille d'acier, noyée dans l'eau pendant quelque temps, produit de même une autre espece d'*ochre* d'un fauve très-obscur & presque noir : c'est ce qu'on nomme de l'*étiops martial*. Cet étiops, calciné sur le feu, devient d'un rouge-brun très-beau. On trouve du safran de Mars & de l'étiops martial chez les épiciers-droguistes. Ces deux *ochres* sont de la plus grande solidité dans tous les genres de peinture. Il faut les traiter comme l'*ochre jaune*. La calcination les rend d'un rouge sanguinolant. Non calcinées, elles sont presque noires dans la peinture à l'huile, & la premiere encore plus que l'autre.

OMBRE. Voyez TERRE D'OMBRE.

Voici un autre moyen fourni par le même auteur pour se procurer une bonne *ochre de fer* : ce seroit de dissoudre du fer, des cloux, par exemple, dans l'acide nitreux. Il faut que le vase soit grand, parce que la dissolution se fait avec beaucoup de violence, & passeroit pardessus les bords : elle devient d'une couleur de brun-rouge, lorsqu'elle est bien chargée de fer. On la met sur le feu, dans un creuset découvert, pour faire évaporer l'acide. On peut l'enlever aussi par le moyen de la distillation dans une cornue : pour lors on aura l'acide fumant, quoiqu'on l'eût employé foible. Il faudra de même laver l'*ochre* sur le filtre, pour achever d'emporter l'acide qu'elle pourroit avoir retenu. Cette *ochre* est toujours inférieure aux deux dernieres.

Un habile peintre de Rome tire du vitriol de Mars, ou de la couperose verte, l'*ochre* dont il fait usage : il fait calciner ce vitriol une heure ou deux dans un feu de verrerie : c'est ce qu'on nomme du colchotar; ou, lorsqu'il a été bien

lavé, terre douce de vitriol. On en trouve chez les maîtres en pharmacie; mais il n'est jamais sans mélange ni bien levé, & il ne doit pas même l'être dans ces boutiques, parce qu'il perdroit toute la qualité astringente qui est nécessaire pour l'usage auquel il y est destiné. Au surplus, il est fort douteux qu'il soit possible de le dépouiller entierement de l'acide vitriolique ni par le feu, ni par le lavage, à moins qu'on ne mit du sel de tartre dans l'eau. Enfin peu de vitriols de fer sont exempts de cuivre.

ONYX. Ce mot vient du grec ὄνυξ, qui signifie ongle. La pierre *onyx*, que ce soit une agathe, ou une cornaline, ou une sardoine, &c. cache sous une couche blanche d'une foible épaisseur, & qui imite la couleur de l'ongle, une couche d'une couleur obscure, tantôt noire, tantôt rougeâtre, brune, bleuâtre, tannée, ardoisée. On profite de cet accident des pierres pour y graver en bas-relief des têtes, des figures, des sujets composés. On profite de la couche blanche pour en tirer le sujet, & la couche obscure en fait le fond. On grave aussi en creux sur des *onyx*; alors la gravure se détache en couleur sur un fond blanc. Mais il y a plus d'agrément & plus d'art à tirer d'une pierre *onyx* un camée qu'une gravure en creux.

Il se trouve des *onyx* qui ont plus de deux couches, & par conséquent plus de deux couleurs. Alors le graveur profite de ces divers accidens pour faire un bas-relief, en quelque sorte coloré, & qui imite quelques effets de la peinture. Quelquefois il saisit heureusement l'une des couleurs de la pierre pour rendre la couleur propre d'un objet. *Voyez* l'article CAMÉE.

ONYX. M. *Gerhardt*, Conseiller privé des finances au département des mines du roi de Prusse, a publié récemment un ouvrage intéressant, intitulé: *Essai sur l'Art des Anciens, de joindre par la fusion deux especes de verre pour la gravure en relief.* Les expériences nombreuses de cet habile minéralogiste, méritent l'attention des savans. Voici un extrait succinct de son ouvrage.

» Parmi les restes précieux de l'art des anciens, en ouvrages de relief bien conservés, » se trouve le *vase d'onyx*, qui, de la maison des » princes *Barberini* à Rome, a passé au musée britannique. D'après le témoignage de tous les » connoisseurs, & nommément du célebre *Winckelmann*; cette piece admirable est travaillée » dans le style qui désigne le beau siecle des » Phidias, & d'autres grands artistes, où l'art » eu presque tous les genres, paroissoit avoir » atteint le plus haut degré de perfection. L'histoire représentée sur ce vase, prouve d'une » maniere très-probable qu'il est l'ouvrage d'un » artiste grec, qui voulut flatter l'ambition d'*A*» *lexandre le Grand*, sur sa prétendue origine » divine. Les figures principales représentent » *Olympie* & le roi *Philippe* son époux, dans le » moment où ce prince allant se jetter dans ses » bras, fut épouvanté par un serpent qui sortit » du sein de son épouse, au point qu'il laissa tomber son manteau, pendant que Jupiter, caché » derriere un arbre, fait éclater une joie maligne. *Winckelmann* a cru que ce vase étoit un » *onyx*; mais le chevalier *Hamilton*, célebre » par ses recherches sur les antiquités & sur » l'histoire naturelle, a trouvé, en l'examinant » avec la plus grande attention, qu'il étoit de » verre, que le verre noir lui servoit de fond, » & que le verre blanc de lait, travaillé en » bosse, étoit posé dessus. Lorsque le chevalier *Hamilton*, dit M. *Gerhardt*, étoit à Berlin, il y a quelques années, j'eus le plaisir de » bien examiner ce vase remarquable, & je reconnus que ce ministre anglois a parfaitement » indiqué la matiere dont il est composé; car » la matiere noire de ce vase a plus de transparence que l'*onyx* de cette espece, & on y » voit ce clair vitreux, jaunâtre, propre aux » verres composés de basalte & de lave. La forme, » la construction du vase, prouvent même suffisamment qu'il n'est point d'*onyx*; il ressemble » à une bouteille d'eau commune & ronde, à » cul plein & uni, du diametre de 8 à 10 pouces, & dont le goulot étroit & cylindrique » s'élargit vers l'extrémité; les figures en bosse » sont pratiquées tout autour de ce vase, & taillées dans une seule couche; or, comme l'on » sait que l'*onyx* a des couches paralleles, il est » impossible d'en faire un vase de cette forme » avec des figures en relief qui l'entourent, & » qui sont taillées comme celles sur le vase en » question. L'art de joindre des verres de diverses couleurs, est d'autant plus important » pour l'artiste, que les *onyx* qui pourroient » servir à faire de grandes pieces dans ce genre, » sont très-rares. Je me suis occupé depuis quelque temps de ce travail; j'en communique » ici les résultats, qui sont, à la vérité, imparfaits, mais qui exciteront peut-être d'autres » savans à porter ce travail plus loin, & à y » parvenir à la perfection.

» Il est hors de doute que pour produire un » *onyx* artificiel, il faut employer deux especes » de verre absolument differentes l'une de l'autre; savoir, l'une facile à mettre en fusion, » & l'autre qui supporte un dégré beaucoup plus » éminent de chaleur avant de devenir fusible; » il faut en outre que cette derniere espece de » verre ne soit pas sujette à se crévasser, & » qu'elle puisse, sans s'altérer, soutenir le dégré » de chaleur nécessaire à la fusion de la premiere » espece. Le verre ordinaire a trop de parties salines, & ne peut pas, par conséquent, servir » facilement à cet objet. Il est nécessaire encore

» que le verre qui doit approcher de l'*onyx*, ne soit qu'à demi transparent, ce que l'on pourroit obtenir, à la vérité, par une addition de terres métalliques ; mais alors il se présente un autre inconvénient, c'est que les couleurs changent aisément au grand feu. Ces considérations me déterminerent à me procurer cette espece de verre au moyen d'une pierre que l'on peut mettre en fusion sans aucun mélange quelconque. Je choisis le basalt, parce qu'il produit à la fusion du verre dur, d'un noir foncé, & parce que j'avois observé en d'autres occasions que ce produit basaltique ne se crévassoit point en passant subitement d'un degré de chaleur à l'autre. Quant à l'espece de verre facile à mettre en fusion, je devois prendre garde à ne pas en choisir qui fût trop incisif, mais qui cependant s'alliât solidement à une autre espece de verre. Je me rappellai à cette occasion l'observation de Pline, qui dit que les tailleurs de pierre aimoient de préférence à tailler les *onyx* de Syrie, parce que leur couche blanche étoit presqu'entierement opaque, & que le fond noir ne perçoit point; c'est cette qualité précisément qu'je cherchois aussi. Pour cet effet, je tâchai d'obtenir cette espece de verre par un mélange de terre & de pierres ; & comme je savois que le spath fusible & la craie, le gypse, le feldspath ou spath dur & la craie pouvoient être fondus aisément ensemble, j'en fis toutes sortes de compositions, & je trouvai enfin que le verre le plus facile à mettre en fusion, & qui en même temps étoit presqu'entierement opaque, pouvoit être produit par un mélange de deux parts de spath fusible & de trois parts de gypse spatheux. Ce verre, d'un blanc de lait, est écailleux à la cassure, & il ne faut qu'un quart d'heure au plus pour le mettre en fusion. On voit, par ce que je viens de dire, qu'avant tout il faut se procurer du verre pur de basalt, que l'on obtient par la simple fusion du basalt dans un vase bien fermé. Si le basalt renferme beaucoup de parties martiales, il se couvre à la fusion d'une espece de peau brune ou jaune qu'il faut ôter, & remettre le verre basaltique à la fusion. On fait ensuite un mélange de deux parts de spath fusible, & de trois parts de gypse spatheux ; on le fait fondre dans un creuset, & on verse le tout dans un mortier de fer, où l'on réduit ce mélange à une poudre très-fine. Lorsqu'on se propose de faire des tablettes de verre pur basaltique ou d'en souffler des vases, on y applique d'abord, en maniere d'émail, la poudre de verre blanc ; on pose ensuite la piece sous la moufle pour opérer la fusion, on la retire du fourneau lorsque le verre fondant ne fait plus de petits œillets, & un la laisse se refroidir successivement. Comme il est essentiel que le verre blanc soit très-pur & de couleur blanc de lait, il est nécessaire de s'assurer si le spath fusible & le gypse spatheux ne renferment point de parties martiales. Par cette même raison il conviendroit aussi de faire l'opération du posage, par la fusion du verre blanc sur du verre noir basaltique dans des capsules fermées, & de suivre le procédé pour la fusion de la porcelaine, afin d'éviter, par ce moyen, que tout le verre blanc ne fût point exposé à l'évaporation crasseuse du combustible. Ces essais finis, j'étois curieux de savoir s'il n'étoit pas possible d'émailler avec ce verre blanc, d'autres pierres d'un fond obscur. Les especes pyriteuses, quartzeuses & jaspeuses ne peuvent point servir, parce que les deux premieres especes s'attendrissent au feu, que l'autre change trop de couleur, & qu'aucune de ces especes n'est susceptible d'un beau poli. Je choisis donc des pierres qui durcissent au feu, y conservent leur couleur, ou deviennent blanches, & qui sont bonnes à polir. Ces propriétés se rencontrent sur tout dans le basalt, la stéatite rouge de Chine, & la stéatite blanche de Bareith. Je couvris de verre d'émail des tablettes de basalt taillé, & j'obtins par la fusion une cohésion parfaite des deux substances. Plus le basalt est dur & compact, & moins il s'y trouve de grains de schorl, mieux il convient à cette opération. Je réussis encore mieux en faisant fondre le verre blanc d'émail sur les deux susdites especes de stéatite que je fis durcir au feu, au point que, frappées du briquet, il en sortit des étincelles ; la cohésion des deux substances devint encore plus solide. Si ces deux especes de stéatite ne renferment point de particules martiales, elles deviennent au feu blanches comme la porcelaine : dans les deux cas cependant elles prennent bien la polissure. Ces derniers essais paroissent indiquer que l'on pourroit aussi attacher le verre blanc sur les masses de porcelaine ; mais on seroit obligé de leur faire prendre une couleur, & c'est-là précisément où l'on rencontreroit beaucoup de difficultés ; car les chaux métalliques, qui rendroient cette opération possible, produisent avec des verres de terre d'autres couleurs qu'avec des verres de pierre, & elles demandent, pour la production de la couleur, un degré de feu plus considérable que ne pourroit supporter cette opération. L'alliage du verre blanc d'émail avec du cobalt, la mine de fer & la manganese n'a point produit, dans mes essais, de couleur bleue, brune ou noire, mais seulement un gris sale. Si ce verre d'émail ne paroissoit pas assez dur & assez compact à l'artiste, on pourroit y ajouter un peu de verre de plomb très-fin, & le faire refroidir tout doucement. Je ne regarde mes essais que comme les premiers pas

» faits pour retrouver dans toute sa perfection » l'art des anciens, d'attacher, par la fusion, » deux diverses especes de verre pour des ouvrages en bas-relief. »

OR EN COQUILLES. Le cuivre jaune battu en feuilles aussi minces que les feuilles d'or, est ce qu'on appelle le clinquant ou l'auripeau. Lorsque cet auripeau est pulvérisé, broyé & mis dans des coquilles, il prend le nom d'*or en coquilles*.

OR-COULEUR : matiere grasse & gluante, formée des restes de couleurs broyées à l'huile, qui se déposent dans les pinceliers ; on la broye de nouveau, on la passe par un linge, & on la conserve au soleil dans un vase vernissé, pendant une année entiere. L'*or-couleur* devient toujours plus onctueux, & par conséquent meilleur en vieillissant.

Autre or-couleur. Prenez du blanc de céruse, de la litharge, & un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet : détrempez ensemble ces couleurs avec la même huile, dans une consistance fort liquide, & exposez-les au soleil pendant le cours d'une année.

OR. Rehauts : *Voyez Rehausser*.

OR. *Maniere d'appliquer l'or sur l'émail ou sur la porcelaine*. Prenez un gros d'or pur, battu bien mince, ou d'or en feuilles. Mettez cet *or* dans un creuset, que vous placerez dans le feu pour le faire bien rougir, sans néanmoins que l'or entre en fusion. Vous mettrez pareillement dans un autre creuset, une once de mercure très-pur, ou révivifié du cinnabre, & vous ne ferez que le chauffer. Quand l'*or* sera bien rouge, vous verserez par-dessus le mercure chauffé ; vous remuerez bien le mélange avec une baguette de fer, & lorsqu'il commencera à s'élever en fumée, vous jetterez promptement ce mélange dans un vaisseau de terre vernissé & rempli d'eau. Quand le mélange est épaissi, on décante l'eau, & on passe le mélange à travers un chamois, pour en séparer le mercure. La matiere restée dans le chamois se met dans un vase vernissé & plat, ou dans une soucoupe de porcelaine, que l'on place sur un feu doux, mais cependant assez fort pour l'évaporation du mercure : par ce moyen l'*or*, réduit en une poudre très-fine, restera sur la soucoupe.

Quand on voudra dorer une pièce d'émail ou de porcelaine, on mêlera de cet *or* en poudre avec un peu de borax bien pur & d'eau gommée, &, à l'aide d'un pinceau, on tracera les lignes ou les figures que l'on voudra. Lorsque tout sera séché, on passera la pièce à un feu qui n'aura qu'autant de force qu'il en faut pour fondre légerement la surface de la peinture en émail, ou la couverte de la porcelaine, & alors on éteindra le feu. En sortant du fourneau, l'*or* sera noirâtre ; pour lui rendre son éclat, il suffira de frotter les endroits dorés avec un peu de potée ou d'emeril. (*Extrait des mémoires de M.* DE MONTAMY.)

OR. *Voyez* POURPRE *de Cassius*.

ORPIMENT ou ORPIN. (subst. masc.) Substance minérale, d'un jaune plus ou moins vif, tantôt verdâtre, tantôt jaunâtre, tantôt tirant sur le citron ; divisée en feuillets luisans comme le talc, composée d'arsenic & d'une quantité plus ou moins grande de souffre. L'*orpiment* donne sur le feu une légère flamme d'un bleu blanchâtre, accompagnée d'une fumée fort épaisse & d'une odeur suffoquante de souffre & d'ail.

L'*orpiment* ne doit pas être confondu avec l'arsenic jaune, ou l'*orpiment* factice qui est un produit de l'art. Il en differe par la beauté de sa couleur & par son tissu en feuillets. Les peintres en font bien la différence, & donnent la préférence à l'*orpiment* naturel. Mais cette substance empoisonnée, malgré les charmes de sa couleur, devroit être bannie de la peinture, comme l'observe M. Valmont de Bomare, non-seulement pour l'intérêt des artistes auxquels elle peut, même par son odeur, causer des accidens funestes, mais pour l'intérêt même de l'art, parce qu'il altere les couleurs auxquelles on hasarde de le mélanger. Ce qui a été dit, d'après un artiste, sur l'orpin brûlé, à l'article COULEUR de ce dictionnaire pratique, ne doit pas le faire adopter, quand il n'offriroit d'autre danger que celui qu'on court en le préparant.

Quand on réduit en poudre & qu'on porphyrise l'*orpiment*, & sur-tout l'*orpiment* naturel, il s'y rencontre souvent des parties d'arsenic qui ne sont point unies au souffre, & qui peuvent devenir très-nuisibles à ceux qui operent sans prendre les plus grandes précautions. Rien n'est plus fréquent que de voir les ouvriers qui s'occupent à broyer cette substance, attaqués de coliques violentes.

On rencontre différentes sortes d'*orpins*. Le plus estimé est celui qui est d'un jaune doré, brillant, & disposé par feuillets opaques. Les points blancs qu'on remarque quelquefois dans l'*orpin*, sont de l'arsenic qui se montre à découvert. Ces sortes d'*orpins* sont les plus dangereux pour les ouvriers, puisque l'arsenic n'y est pas uni au souffre.

On donne le nom d'*orpin rouge* ou de réalgar à de l'arsenic minéralisé par une plus grande quantité de souffre. Il y entre environ cinq par-

ties de souffre, contre une d'arsenic : il est quelquefois demi-transparent.

L'orpin & le réalgar factices que l'on trouve dans le commerce, se préparent artificiellement en faisant sublimer ensemble de l'arsenic & un dixième de souffre pour l'*orpiment* ; de l'arsenic & cinq parties de souffre pour le réalgar.

Les *orpins* & les réalgars ne sont pas siccatifs, on est obligé de les employer avec de l'huile grasse.

Le réalgar est d'un grand usage à la Chine. On en fait différentes figures, & des vases qui servent à purger.

C'est peut-être ce réalgar qui est nommé *orpin de Chine*, dans une petite note que j'ai trouvée entre les papiers de M. Watelet. Cet amateur y dit que l'*orpin de Chine* est excellent, qu'il se broye aussi facilement que le blanc de plomb, au lieu que le nôtre laisse toujours des parcelles écailleuses. Malgré l'autorité de notre amateur, je n'oserois conseiller aux artistes l'usage d'aucun *orpin*, même de celui de Chine ; je crois qu'il est beaucoup plus sage de s'en tenir à l'avis prudent de M. de Bomare, & à celui de l'auteur du traité de la peinture au pastel qui dit : » Cette drogue est horriblement » dangereuse, & la couleur n'en vaut rien, » de quelque nuance qu'elle soit, & quelque » nom qu'elle porte «. Il est certain que tous les *orpimens* noircissent à l'huile & à la détrempe, soit qu'on les employe purs ou rompus.

OSTÉOLOGIE. (subst. fém.) *Science des os*. Cette science peut être nommée le fondement du dessin, puisque le système osseux forme la charpente du corps, & que la forme & les proportions de cette charpente règlent celles des parties qui la couvrent. Il ne suffit pas d'étudier l'*ostéologie* sur des figures gravées ; il faut aussi étudier des squeletes naturels, & même dessiner les principaux ossemens & sur-tout les os de la tête.

Le squelète se divise en trois parties ; la tête, le tronc & les extrémités. Les mâchoires & le col sont compris dans les parties de la tête.

Le tronc se divise aussi en trois parties ; l'épine, le thorax, & l'os sans nom. L'épine contient tout ce qui est depuis la première vertèbre jusqu'au coccix : elle est composée de plusieurs os pour la facilité du mouvement. On peut remarquer qu'elle se recourbe en dedans à ses deux extrémités ; savoir, au col & au coccix. Aux vertèbres du dos, elle forme une éminence en-dehors ; aux lombes elle éprouve un renfoncement, & redevient éminente à l'os sacrum. Les différens os qui la composent se nomment vertèbres. L'épine se partage en quatre parties ; col, dos, lombes & os sacrum.

La seconde partie du tronc, appellée thorax, est bornée en haut par les clavicules, & en bas par le cartilage xiphoïde & les fausses côtes. La forme des clavicules est inégale & trace à-peu-près la figure d'une S. Les clavicules s'articulent par-devant avec le sternum, & par-derrière avec l'omoplate : le nom qu'elles portent signifie *petites clefs*, & leur a été donné parce qu'elles servent de clefs au thorax. Le corps humain a, de chaque côté, douze côtes qui partent des vertèbres. Sept sont nommées vraies ; parce qu'elles s'articulent au sternum, & qu'ainsi elles paroissent être entières & parfaites. Les cinq autres, nommées fausses, s'arrêtant dans leur route & ne parvenant pas jusqu'au sternum, semblent imparfaites & tronquées : elles diminuent de longueur depuis la plus haute, c'est-à dire la plus voisine du sternum, jusqu'à la plus basse, ou la dernière.

On peut rapporter au thorax, l'épaule ou l'omoplate, puisqu'elle est faite en partie pour sa défense & pour l'articulation. Il faut remarquer, en l'omoplate, plusieurs choses nécessaires pour l'intelligence des muscles : savoir, la base, qui regarde l'épine du dos ; la côte inférieure, la côte supérieure, l'angle supérieur, l'angle inférieur, la partie cave ou intérieure, la partie gibbe, c'est-à-dire, bossue, ou extérieure, l'épine & l'extrémité de l'épine, appellée acromion.

La base du tronc est un grand os, qui dans sa totalité, n'a pas de nom particulier, & qui en a trois différens, considéré dans trois de ses parties : Par devant, il s'appelle os pubis ; sur les côtés, os des îles ; par derrière, os ischion. Vésale l'a nommé le grand os, & il est en effet le plus grand du corps humain.

Les autres parties du squelete, se nomment extrémités : l'une est composée du bras & de la main ; l'autre de la cuisse, de la jambe & du pied.

Ce qu'on appelle le bras dans la langue commune, se divise dans la langue de l'art, en bras, & avant-bras ; l'avant-bras est la partie à laquelle est attachée la main.

Le bras n'a qu'un os nommé humérus : il est grand & gros. Il a deux têtes dans la partie inférieure, & s'y termine en façon de poulie, pour s'articuler à l'os du coude. L'avant-bras est composé de deux os ; l'un est l'os du coude ou le cubitus, plus gros que l'autre en sa partie supérieure : l'autre est le rayon, ou radius, qui est plus gros que le cubitus en sa partie inférieure. Le mouvement propre de l'os du coude est la flexion & l'extension ; le mouvement du rayon, est de tourner la main.

L'os de la cuisse, appellé fémur, est le plus long de tout le corps. Il est voûté ou convexe par-devant ; enfoncé ou concave par-derrière. La tête supérieure de cet os se courbe avec son

col du côté de l'os ischion, où elle va s'emboîter. Il a dans sa partie supérieure, deux apophyses ou éminences, appellées trocanters: le grand trocanter est extérieur; le petit est intérieur. En sa partie inférieure l'os de la cuisse est fort gros; il a deux têtes comme l'humérus, pour s'articuler au tibia, comme l'autre s'articule au cubitus.

Entre l'os de la cuisse & la jambe, il se voit un os rond, appellé rotule; il empêche que les jambes ne fléchissent en avant.

La jambe, de même que l'avant-bras, a deux os: le plus grand se nomme tibia, ou os de la jambe; il répond au cubitus: le plus petit s'appelle peroné; il répond au radius. Le tibia & le peroné ont chacun, à leur extrêmité inférieure, une tête ou éminence qu'on appelle malléole, & vulgairement cheville.

Comme l'os du talon n'est point articulé avec la jambe, il se lâche & s'abbat un peu, quand il ne pose pas à terre.

PLANCHE I.

Squelete vu par-devant, d'après VÉSALE.

a. L'os frontal ou coronal, l'os du front.

b. Le pariétal.

c. Le temporal.

d. Os de la pommette.

e. Os maxillaire, ou os de la machoire supérieure.

f. Machoire inférieure.

g. cinquième vertèbre.

A. B. C. D. Ces lettres montrent l'étendue des vertèbres. La lettre A indique les dernières des sept vertèbres du col. Depuis les vertèbres du col jusqu'à B, sont les vertèbres du dos, au nombre de douze. Depuis la lettre B, jusqu'à C, sont celles des reins au nombre de cinq. Depuis C, jusqu'à D, sont celles de l'os facrum au nombre de six; & du coxis, au nombre de quatre.

E. F. G. Marquent le sternum, qu'on appelle aussi brechet. E est la pièce supérieure qui est toujours séparée de celle qui suit. F est la partie moyenne, qui, dans la jeunesse, est composée de cinq à six pièces, & qui n'en forme qu'une dans l'âge adulte. G, est le cartilage xiphoïde, qu'on nomme quelquefois fourchette.

h. la clavicule.

i. k. Depuis *i* jusqu'à *k*, sont les sept côtes vraies.

l. Depuis *k* exclusivement jusqu'à *l*, sont les cinq fausses côtes.

m. L'os sacrum.

n. L'omoplate.

o. L'umerus ou os du bras.

p. Le cubitus ou os du coude, formant, avec le radius, ce qu'on nomme l'avant-bras.

q. Le radius ou rayon.

r. Le carpe ou poignet.

s. Le métacarpe, ou la main.

t. Les doigts dont chacun est composé de trois os, nommés phalanges. La dernière phalange est plus courte que les autres.

u. x. y. L'os innominé ou sans nom, ou le grand os, suivant Vésale. A la partie *u*, il se nomme os des Iles, *os ileum*: A la partie *x*, os pubis: à la partie *y*, os ischium ou ischion, ce qui signifie l'os fort, nom qu'il mérite par sa force réelle, & parce qu'il soutient tout le poids de l'homme assis.

z. Le fémur, ou os de la cuisse.

1. Tête du fémur.

2. Col du fémur.

3. Grand trocanter.

4. Petit trocanter.

5. Le condyle interne.

6. Le condyle externe: c'est par ces deux condyles ou têtes que le fémur s'articule au tibia.

7. La rotule.

8. Le tibia.

9. Le péroné.

10. Malléole ou cheville interne.

11. Malléole ou cheville externe.

12. Le tarse; qu'on nomme vulgairement le cou-de-pied.

13. Le métatarse, ou le pied.

14. Les doigts ou orteils, composés chacun de trois phalanges, comme les doigts des mains.

PLANCHE II.

Squelète vu de côté, d'après VÉSALE.

a. Le frontal ou coronal.

b. Le pariétal.

c. L'occipital.

d. Le carpe.

e. Le métacarpe.

f. Les doigts.

g. Le cubitus.

h. Le radius.

i. L'humérus.

k. La tête du radius.

l. La tête de l'humérus.

m. n. o. p. q. r. s. L'omoplate. *m*. La fosse sous-épineuse. *n*. La fosse sur-épineuse. *o*. L'acromion. *p*. L'angle postérieur supérieur. *q*. L'épine de l'omoplate. *r*. L'angle postérieur inférieur. *s*. Le col de l'omoplate.

t. La clavicule.

u. Le sternum.

x. Le cartilage xiphoïde.

A. B. C. D. Etendue des vertèbres. Voyez la *planche I*, mêmes lettres.

y. z. 1. Os innominé, dont la partie *y* se nomme

nomme os des îles; la partie 7, os pubis; la partie 1, ischion.

2. La tête du fémur, qui s'emboîte dans l'os ischion.

3. Le grand trocanter.
4. Le fémur, ou os de la cuisse.
5. La rotule.
6. Le tibia.
7. Le péroné.
8. Le calcaneum, ou os du talon.

OUTREMER (subst. masc.) La base de cette couleur bleue, est le *lapis lazuli*, pierre précieuse : c'est ce qui la rend fort chère, indépendamment des opérations nécessaires pour en tirer le bleu qui ne laissent pas d'être longues & pénibles.

Pour connoître si le *lapis lazuli* dont on veut tirer la couleur, est d'une bonne qualité, & propre à donner un beau bleu, il faut en mettre des morceaux sur des charbons ardens & les y faire rougir. S'ils ne se cassent point par la calcination, & si après les avoir bien laissé refroidir, ils ne perdent rien de l'éclat de leur couleur, c'est une preuve de leur bonté. On peut encore les éprouver d'une autre façon : c'est en faisant rougir des morceaux de *lapis* sur une plaque de fer, & les jettant ensuite tout rouges dans du vinaigre blanc très-fort. Si la pierre est d'une bonne espèce, cette opération ne lui fera rien perdre de sa couleur. Après s'être assuré de la bonté du *lapis*, voici comme il faut le préparer pour en tirer le bleu d'*outremer*. On le fait rougir plusieurs fois, & on l'éteint chaque fois dans l'eau, ou dans de fort vinaigre; ce qui vaut encore mieux. Plus on réitère cette opération, plus il est facile de le réduire en poudre. Cela fait, on commence par piler les morceaux de *lapis* : on les broye sur un porphyre, en les humectant avec de l'eau, du vinaigre, ou de l'esprit de vin; on continue à broyer, jusqu'à ce que tout soit réduit en une poudre impalpable; car cela est très-essentiel : on fait sécher ensuite cette poudre après l'avoir lavée dans l'eau, & on la met à l'abri de la poussière pour en faire l'usage qu'on va dire.

On fait une pâte avec une livre d'huile de lin bien pure; de cire jaune, de colophone, & de poix-résine, de chacune une livre; de mastic blanc, deux onces. On fait chauffer doucement l'huile de lin; on y mêle les autres matières, en remuant le mélange qu'on fait bouillir pendant une demi-heure; après quoi, on passe ce mélange à travers un linge, & on le laisse refroidir. Sur huit onces de cette pâte, on mettra quatre onces de la poudre de *lapis-lazuli* indiquée ci-dessus. On paîtrira longtemps & avec soin cette masse. Quand la poudre y sera bien incorporée, on versera de l'eau chaude par-dessus, & on la paîtrira de nouveau dans cette eau, qui se chargera d'une couleur bleue: on la laissera reposer quelques jours, jusqu'à ce que la couleur soit tombée au fond du vase : ensuite de quoi, on décantera l'eau, & en laissant sécher la poudre, on aura du bleu d'outremer.

Il y a bien des manières de faire la pâte dont nous venons de parler : mais nous nous contenterons d'indiquer encore celle-ci. Poix-résine, térébenthine, cire-vierge, & mastic, de chacun six onces : Encens, & huile de lin, deux onces, qu'on fera fondre dans un plat verniffé. Le reste, comme dans l'opération précédente.

Voici la méthode que Kunchel dit avoir suivie avec succès pour faire le bleu d'*outremer*.

Après avoir cassé le *lapis-lazuli* en petits morceaux de la grosseur d'un poix, on le fait calciner, & on l'éteint à plusieurs reprises dans du vinaigre distillé. Ensuite on le réduit en une poudre extrêmement déliée; on prend de la cire-vierge & de la colophone, chacune de ces substances en quantité égale, & faisant ensemble le même poids que le *lapis* reduit en poudre. On les fait fondre dans une poële ou plat de terre vernissée; on y jette peu à peu la poudre, en remuant & mêlant avec soin les matières. On mêle le mélange ainsi fondu dans de l'eau claire, & on l'y laisse pendant huit jours. Au bout de ce temps, on remplie de grands vases de terre, d'eau aussi chaude que la main puisse la souffrir : on prend un linge bien propre, on paîtrit la masse, & lorsque cette première eau sera bien colorée, on reitera la masse pour la mettre dans de nouvelle eau chaude: on procédera de la même façon jusqu'à ce que toute la couleur soit exprimée. C'est cependant la couleur qui s'est déchargée dans la première eau, qui est la plus précieuse. On laisse ensuite reposer l'eau colorée, pendant trois ou quatre jours, au bout desquels on voit que la couleur s'est précipitée au fond du vase. Une même masse fournit trois ou quatre sortes de bleu d'*outremer*; mais on n'en retire que fort peu de la plus belle

Il y a encore bien des manières de tirer le bleu d'*outremer*: mais comme leur différence ne consiste que dans la pâte à laquelle on mêle le lapis pulvérisé, on a cru inutile d'en dire davantage. On reconnoît si le bleu d'*outremer* a été falsifié, non-seulement au poids, qui est moindre que celui du véritable; mais encore parce qu'il perd sa couleur au feu. (*Le baron* D'HOLBACH, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

P

PALETTE. La palette pour la peinture à l'huile, est une planche de bois fort mince, ordinairement de forme ovale & quelquefois quarrée. Cette forme dépend de celui qui l'emploie, & qui doit choisir celle qui lui semble la plus commode. Elle doit être plus épaisse du côté du pouce, ce qui la rend plus légère à la main: si la plus forte épaisseur se trouvoit du côté opposé, elle tendroit à être entraînée par son poids, & seroit fatigante à tenir. A l'endroit le plus épais, qui ne doit être tout au plus que de deux lignes, on pratique vers le bord, un trou de figure ovale, & assez grand pour y passer à l'aise le pouce de la main gauche. Ce trou est taillé de biais & en mourant, dans l'épaisseur du bois: La partie de dessous de la palette qui est vers le dedans de la main, est un peu tranchante, & au côté opposé, c'est celle de dessus. La palette s'appuie en partie sur le bras.

Le trou dans lequel on passe le pouce, doit être d'une grandeur proportionnée à la palette: une grande palette qui a un petit trou, incommode fort le pouce par sa pesanteur; une petite palette, percée d'un grand trou, n'est pas assez ferme à la main. Ce trou se fait à un grand pouce du bord.

Le bois de la palette ne doit pas être poreux, mais uni & fort plein. On se sert ordinairement de pommier, ou de poirier: on employe rarement le noyer parcequ'il se tourmente & se déjette. Les bois durs de l'Amérique sont propres à faire des palettes: la cherté de leur prix empêche de les employer souvent. Tels sont les bois de Bresil, de Gayac &c.

Avant de se servir d'une palette, il faut l'imbiber d'huile de noix ou de quelqu'autre huile siccative: Cette préparation doit commencer trois semaines ou un mois avant de faire usage de la palette; on recommence l'opération à plusieurs reprises, à mesure que l'huile se sèche, & on ne la termine qu'au moment où l'huile ne s'imbibe plus dans le bois: autrement la couleur pénétreroit dans les pores & feroit des taches, qui non-seulement nuiroient à la propreté de la palette, mais qui empêcheroient d'y juger surement les nuances des teintes. Enfin quand l'huile est bien seche, on ratisse la palette avec le tranchant d'un couteau, & on la frotte d'un linge avec un peu d'huile de noix ordinaire.

C'est sur la palette qu'on dispose les couleurs avant de peindre. On les range sur le bord d'en haut, qui se trouve le plus éloigné du corps quand on tient la palette à la main, & on les place les unes à côté des autres, sans qu'elles se touchent; le milieu & le bas de la palette servent à faire les teintes & le mélange des couleurs avec le couteau.

La propreté est très-nécessaire dans la peinture à l'huile. Pour entretenir cette propreté, il faut avoir soin de nettoyer tous les jours sa palette après avoir quitté le travail. On commencera par lever avec le couteau, les couleurs qui restent & qui peuvent servir une autre fois. Si l'on a besoin d'employer le lendemain ces même couleurs, il suffit de les remettre sur une autre palette: mais si l'on doit être quelque temps sans en faire usage, il faut mettre dans de l'eau les couleurs les plus siccatives, telles que le blanc, la terre d'ombre & le massicot: les autres peuvent rester cinq à six jours sur la palette sans secher; le noir d'os & la grosse laque, qui ne sèchent jamais, pourroient y rester bien davantage. Lorsqu'on veut employer des restes de couleur où il est entré beaucoup de siccatif, on peut se servir commodément d'une vitre ou d'un morceau de verre plat & huilé, sur lequel on les applique, & que l'on plonge dans de l'eau nette, d'où il est facile de les retirer quand on veut s'en servir. On remarquera cependant qu'il y a des couleurs, comme l'ochre jaune, le stil-de-grain, la terre verte, l'outremer, &c. qui, mises dans l'eau, quittent leur huile & se délayent. Quand on veut faire usage des couleurs qu'on a conservées dans l'eau, il faut, avant de les mettre sur la palette, souffler dessus pour en ôter les gouttes qui s'y sont attachées, & les laisser secher quelque temps, pour dissiper le peu d'humidité qui y reste.

Après que les principales couleurs qu'on veut conserver ont été levées de dessus la palette, & mises à part, on enlève tous les restes inutiles le plus qu'il est possible; puis avec un petit linge, on essuie la palette, on met dessus avec le doigt un peu d'huile nette, qu'on étend par le frottement. Enfin, avec un petit linge, on essuie exactement la palette, jusqu'à ce que le linge ne contracte plus aucune saleté. S'il arrivoit qu'on eût laissé sécher les couleurs sur la palette, il faudroit la ratisser proprement avec le couteau, & la frotter ensuite, comme ci-devant, avec un peu d'huile.

Lorsqu'on peint à l'huile, on a ordinairement de l'huile de noix nette dans un godet ou vase de fayence ou autre. On la prend avec le couteau ou avec les pinceaux pour tous les usages auxquels on peut en avoir besoin. (*Élémens de peinture pratique.*)

PAPIER. (subst. masc.) Le *papier* à dessiner au crayon, doit avoir de la force & du grain, parce que le grain du papier en donne un agréable au crayon, sur-tout à celui de sanguine. On trouve chez les marchands des *papiers* de demi-teinte bleu & grise pour faire aux crayons noir ou rouge, ou même avec tous les deux, des dessins dont les lumières s'établissent avec du crayon blanc. Le papier bleu a un duvet qui le rend difficile à ménager: il ne faut pas le fatiguer avec le crayon. On peut faire soi-même sur le *papier* des demi-teintes plus douces & plus agréables que celles des *papiers* qui se trouvent dans les boutiques.

Pour dessiner en petit, à la mine de plomb, on choisit des papiers très-doux, tels que celui de Hollande.

Le dessin au lavis, exige du *papier* fort & bien collé.

PANTOGRAPHE. (subst. masc.) Le *pantographe* ou singe, est un instrument qui sert à copier le trait de toutes sortes de dessins & de tableaux, & à les réduire si l'on veut en grand ou en petit; il est composé de quatre regles mobiles, ajustées ensemble sur quatre pivots, & qui forment ensemble un parallélogramme. A l'extrémité d'une de ces régles prolongées, est une pointe qui parcourt tous les traits du tableau, tandis qu'un crayon fixé à l'extrémité d'une autre branche semblable, trace légérement ces traits ou de même grandeur, ou dans une plus grande ou plus petite proportion, sur le papier ou plan quelconque, sur lequel on veut les rapporter.

Cet instrument n'est pas seulement utile aux personnes qui ne savent pas dessiner; il est encore très-commode pour les plus habiles, qui se procurent par son moyen des copies fideles du premier trait, & des réductions qu'ils ne pourroient avoir qu'en beaucoup de temps, avec bien de la peine, & vraisemblablement, ou même très-certainement, avec moins de fidélité.

Cependant de la manière dont pendant longtemps le *pantographe* avoit été construit, il étoit sujet à bien des inconvéniens qui en faisoient négliger l'usage. Le crayon porté à l'extrémité de l'une des branches, ne pouvoit pas toujours suivre les inégalités du plan sur lequel on dessinoit; souvent il cessoit de marquer le trait, & plus souvent encore sa pointe venant à se briser, gâtoit une copie déjà fort avancée: lorsqu'il falloit quitter un trait achevé pour en commencer un autre, on étoit obligé de déplacer les regles, ce qui arrivoit à tous momens.

M. Langlois, ingénieur du roi, à très-heureusement corrigé tous ces défauts dans le nouveau *pantographe* qu'il a présenté à l'académie des sciences en 1743, & c'est principalement par le moyen d'un canon de métal dans lequel il place un porte-crayon, qui, pressant seulement par son poids, & autant qu'il le faut, sur le plan qui doit recevoir la copie, cède aisément & de lui-même, en s'élevant & s'abbaissant, aux inégalités qu'il rencontre sur ce plan. A la tête du porte-crayon s'attache un fil, avec lequel on le soulève à volonté, pour quitter un trait & en commencer un autre, sans interrompre le mouvement des regles, & sans les déplacer.

Outre ces corrections, M. Langlois ajuste la pointe à calquer de son *pantographe*, le porte-crayon, & le pivot des règles, sur des espèces de boëtes ou coulisses qui peuvent se combiner diversement sur ces règles, selon qu'on veut copier, d'une proportion égale à celle de l'original, ou plus grande ou plus petite, & il rend tous les mouvemens beaucoup plus aisés, en faisant snuteoir les règles, par de petits piliers garnis de roulettes excentriques. Le *pantographe*, ainsi rectifié, est un instrument propre à réduire en grand & en petit toutes sortes de figures, de plans, de cartes, d'ornemens, &c. très-commodément, & avec beaucoup de précision & de promptitude.

Quand le trait a été donné par le *pantographe*, on est sûr qu'il est de l'exactitude la plus sévère, s'il a été conduit par une main exercée: mais il faut encore que l'homme habile le repasse, pour y répandre le tact, l'esprit & le goût. Sans cela le *singe*, comme le disoit un bon dessinateur, ne produiroit que des *singeries*.

C'est à l'aide du *pantographe*, qu'ont été réduites la plupart des vues des ports de France, peints par Vernet, & gravés par Cochin & Lebas. Mais Lebas, & sur-tout un de ses élèves, M. Marillier, avoit une habileté rare à se servir de cet instrument. Voyez à l'article *Dessin* de ce dictionnaire pratique, ce qui a été dit du *Pantographe*.

PANNEAU (subst. masc.) Planche imprimée sur laquelle on peint. Les Grecs & les Romains paroissent n'avoir peint que sur bois, ou sur des murailles. Il n'est fait mention de peinture sur toile, que sous le règne de Néron, & encore peut-on croire qu'un seul ouvrage fut exécuté de cette manière. C'étoit le portrait collossal de ce prince, dans la proportion de cent vingt pieds. On choisit vraisembla

blement la toile pour ce morceau, parce que le panneau auroit été composé d'un trop grand nombre de pièces, qu'on n'auroit pu parfaitement réunir. A la renaissance des arts, on continua de préférer le bois, pour peindre les tableaux d'une moyenne grandeur, les petits tableaux se peignoient souvent sur des planches de cuivre ou d'étain. Dans la suite, on a donné la préférence à la toile, parce que les panneaux étant composés de plusieurs planches, étoient sujets à se déjetter & à se désunir. Ils avoient aussi l'inconvénient d'être rongés en dessous par les vers, & l'ouvrage étoit détruit avec la substance qui lui servoit d'appui. Enfin comme on avoit coutume d'imprimer les panneaux en détrempe, il arrivoit souvent que la couleur s'enlevoit par écailles.

Malgré ces inconvéniens, l'auteur de la vie de Raphaël Mengs, nous apprend que cet artiste préféroit de peindre sur panneau, quand il en avoit la facilité, parce que la toile, quelque bien préparée qu'elle soit, ne présente jamais une surface aussi lisse, ni aussi unie que le bois, & parce que chaque inégalité de la toile, quelque foible qu'elle puisse être, en rend la surface plus ou moins raboteuse, & occasionne de fausses réflexions de lumière. D'ailleurs il trouvoit encore à la toile un autre défaut; c'est que, lorsqu'elle est un peu grande, elle ne peut être si bien tendue, qu'elle ne cède un peu sous le pinceau, ce qui nuit à la sureté & à la fermeté de la main.

Pour la préparation du panneau qui doit recevoir la peinture, voyez l'article *Impression*.

PASTEL. (subst. masc.) Sorte de peinture, dont le nom est dérivé du mot *pâte*, & suivant l'ancienne ortographe *paste*; le mot *pastille* prouve que l's a quelquefois la prononciation dure dans les dérivés de *pâte*. On peint au *pastel* avec des couleurs mises en poudre, & réduites en *pâte*. On donne à cette pâte encore molle, la forme de rouleaux ou de crayons ronds. On tient ces crayons un peu plus gros que ceux de sanguine, parce qu'étant plus tendres, il faut leur donner plus de force en masse, afin qu'ils ne se cassent pas trop aisément. D'ailleurs on ne les manie pas à l'aide d'un porte-crayon, mais avec les doigts: pour qu'on puisse les manier aisément, il faut donc leur donner une certaine longueur, à laquelle la grosseur doit être proportionnée. Ces crayons se nomment *pastels*.

La peinture au *pastel* a beaucoup de rapport avec le dessin à l'estompe: la différence consiste en ce qu'on y employe des crayons d'une grande variété de couleur, & qu'au lieu d'étendre sur le fond la couleur de ces crayons avec l'instrument nommé estompe, on l'étend avec le doigt, quoique l'on employe même quelquefois une petite estompe de papier roulé. Dans l'un ni dans l'autre art, on ne frotte ni les fortes lumières, ni les principales touches. Malgré les rapports qui rapprochent ces deux genres, la difficulté est cependant bien plus grande dans la peinture au *pastel*; car comme l'artiste est maître d'employer un grand nombre de crayons différemment colorés, on a le droit d'exiger de lui qu'il imite la couleur propre des objets, & les variations que le jeu de la lumière & la perspective aérienne causent à cette couleur, au-lieu que le dessinateur à l'estompe n'ayant à sa disposition que deux ou trois crayons, n'est obligé de rendre que les effets du clair-obscur.

Mais si la difficulté est plus grande, l'ouvrage terminé, offre aussi bien plus de charmes. Cette sorte de peinture produit à-peu-près les mêmes effets que celle à l'huile; elle peut se promettre tous ceux qui sont accordés à une belle détrempe: & elle n'est pas exposée aux inconvéniens de l'huile qui jaunit en vieillissant, & altère les couleurs dont elle est enveloppée. Elle ne paroît pas pouvoir se prêter à tous les genres: mais elle est sans reproche, dans les genres auxquels elle convient. Celui qui la revendique sur-tout, est le portrait: c'est en cette partie qu'elle a créé des chefs-d'œuvre. Le velouté que produisent la poussière des crayons qu'elle employe & le duvet du papier, contribue à bien représenter la superficie des étoffes, & le moëleux des carnations. Latour, peintre au *pastel*, a été regardé comme le plus grand peintre de portrait, que la France eût de son temps. Il ne faut pas faire descendre le *pastel* à de trop petites proportions: c'est surtout dans les portraits de grandeur naturelle, que ses succès ont été jusqu'à présent le mieux prouvés. Comme les crayons doivent être tendres, on ne peut leur donner la finesse du pinceau: ce n'est donc que dans de grandes parties, qu'il peuvent bien exprimer les formes & fournir une grande variété de teintes. Ce n'est pas qu'on n'ait vu de petits portraits au *pastel*, qui ne manquoient pas de mérite; mais ils auroient pu avoir plus de mérite encore, dans les genres de peinture où l'on emploie le pinceau.

M. Watelet a dit, dans son poëme intitulé l'*Art de peindre*:

De la beauté
Le pastel a l'eclat & la fragilité.

Cette fragilité est en effet le plus grand défaut que l'on ait pu reprocher au *pastel*: comme cette peinture n'est qu'une poussière colorée, qui n'a d'autre lien que le duvet du papier, tout frottement l'enlève & la moindre goutte d'eau y laisse une tache: il n'est enfin protegé

contre les accidents qui le menacent, que par une glace dont on le couvre & qui est fragile elle-même. On ne peut le transporter d'un lieu à l'autre, qu'avec les plus grandes précautions, puisque les secousses du transport, détachent des parties de la poussière colorée qui le compose.

Plusieurs personnes avoient trouvé des moyens de le fixer : mais ces moyens mêmes avoient des inconvéniens : ils détruisoient l'éclat des lumières & on étoit obligé de les retoucher après cette opération : ainsi l'artiste pouvoit regretter ce qu'il avoit fait très-bien la première fois, & ce qu'il ne faisoit peut-être pas avec la même chaleur, le même sentiment, le même esprit dans cette retouche: d'ailleurs, il se trouvoit ainsi dans le même ouvrage des parties devenues fixes, & d'autres qui restoient encore sujettes aux accidens.

Latour chercha long-temps un moyen de fixer le pastel, & il eut enfin la satisfaction d'en trouver un. On le vit passer deux ou trois fois la manche de son habit, sur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la derniere main, & rien ne fut effacé par ce frottement. Cependant il faut croire qu'il ne fut pas entièrement satisfait du procédé qu'il avoit découvert, car il l'abandonna, & prit le parti de renfermer entre deux glaces, & de mettre ainsi en quelque sorte à la presse, ceux de ses ouvrages dont il désiroit le plus assurer la conservation. Le pastel ainsi comprimé, ne pouvoit recevoir aucune atteinte de l'humidité, & se trouvoit à l'abri de toutes les agitations qui en auroient pu détacher la poussière. Les deux glaces étoient parfaitement collées ensemble par les bords, ensorte qu'aucune impression extérieure, ne pouvoit se communiquer à la peinture qu'elles tenoient étroitement renfermée entr'elles. Mais enfin elles pouvoient briser, & l'on a toujours lieu de trembler pour un chef-d'œuvre, dont la durée n'est confiée qu'à la fragilité du verre.

M. Loriot, en 1755, trouva une manière de fixer le *pastel*, préférable sans doute à celles qu'on avoit imaginées jusques-là. La solidité en fut prouvée par l'expérience, & l'on n'apperçut point que les teintes eussent reçu aucune altération, non que cependant elles n'aient dû subir quelque changement ; mais ce changement se trouvant le même pour toutes, conservoit la même harmonie. Le procédé de M. Loriot est maintenant connu, ainsi que quelques autres qui en diffèrent peu. Voyez l'article FIXATION *du pastel*.

Le peintre au pastel emploie, pour soutenir son tableau, le même chevalet que le peintre à l'huile ; il a de même aussi une baguette nommée appuie-main, pour s'appuyer le poignet : il se place au même jour, & son cabinet est disposé de même.

La substance sur laquelle on peint plus ordinairement au pastel est le papier. On étend d'abord sur un chassis semblable à celui des tableaux à l'huile, une toile que l'on fixe sur les bords de ce chassis avec de la colle, & avec quelques clous. Cette colle n'est que de la farine délayée dans l'eau, à laquelle on fait faire deux ou trois bouillons. On frotte de cette colle les bords de la toile tendue ; on y applique le papier dont on mouille toute la surface : On le tire par les quatre bords pour le tendre parfaitement, avec la précaution de ne le pas déchirer. Quelque tension qu'on parvienne à lui donner, il forme d'abord des plis & des ondes, mais il devient uni en se séchant.

Quoique, pour soutenir le papier, on n'employe ordinairement qu'une toile ordinaire, il seroit peut-être bon de faire, à l'exemple de quelques artistes, usage de toiles imprimées à l'huile. Pendant que la glace qu'on applique sur la peinture finie, la defendroit de l'humidité à la surface, la toile imprimée l'en garantiroit en dessous : elle feroit l'effet de la glace que Latour s'avisa de placer sous quelques-uns de ses tableaux. On ne sauroit donner trop de soins à garantir les *pastels* de l'humidité ; elle les couvre de moisissure, & les gâte promptement.

Le papier bleu préparé sans colle, est celui que l'on préfere ordinairement. Il ne doit pas être raboteux ; il faut que le grain en soit fin & uni ; le *pastel* s'y attache aisement. On peint aussi sur papier gris ; mais s'il est préparé à la colle, la poussiere colorée y prend avec plus de peine.

On peut aussi peindre sur le velin ou sur le parchemin : on l'applique sur le chassis en le mouillant de la même manière que le papier, & il n'est pas nécessaire qu'il y ait une toile par dessous. Cette sorte de canevas plaît aux personnes qui ont moins le vrai goût de l'art que celui du léché, & qui regardent une propreté froide comme le premier mérite d'une peinture. Comme le velin & le parchemin ont une surface lisse, au lieu de la surface veloutée du papier sans colle, le pastel les couvre sans les pénétrer, & l'ouvrage a toujours de la sécheresse. La couleur ne mordant point sur le fond, reste moins épaisse, & plus foible, mais comme elle est aussi plus unie, elle plaît davantage aux mauvais connoisseurs ; & c'est, pour les mauvais artistes, un avantage qui n'est point à dédaigner.

Cependant si l'on veut préférer le velin au papier parce qu'il est plus solide, moins facile à se déchirer ou à être fatigué par le crayon, il est un moyen d'y donner du velouté & de le rendre capable de happer la couleur ; c'est

de le frotter avec une pierre-ponce, douce & bien unie, jusqu'à ce que la surface en devienne cotonneuse.

On employe quelquefois pour canevas, du papier blanc, très-fort & collé, tel que celui sur lequel on fait de grands desseins au lavis; mais il faut lui faire subir une préparation sans laquelle il ne prendroit pas la couleur. Quand il s'est bien séché, après avoir été tendu sur le chassis avec une toile en dessous, on le met à plat sur une table, l'on y jette deux ou trois fois de l'eau bouillante, & on le frotte légerement chaque fois avec une brosse douce pour enlever la colle. Il ne faut pas que l'eau gagne les bords, afin que le papier ne se décolle pas. On le laisse parfaitement sécher, & ensuite on y passe la pierre-ponce pour en emporter les inégalités & y donner un velouté bien égal. Il happe alors le *pastel* au moins aussi bien que le papier bleu.

Le taffetas peut servir aussi de canevas au pastel : il doit être fort & serré; s'il étoit trop clair, il laisseroit échapper le pastel à travers son tissu. On le colle sur le chassis comme le papier. Le crayon prend sur ce fond du moëlleux & de la vigueur; mais il y tient peu, & il a besoin d'y être fixé.

Quelques artistes se sont avisés de peindre au pastel sur des feuilles de cuivre : il faut en ôter le poli pour qu'elles prennent le pastel. Mais le cuivre doit, avec le temps, altérer les couleurs pour peu qu'elles contiennent de parties salines. Les peintures appliquées sur ce fond craignent plus que sur tout autre les lieux humides, puisqu'un des effets de l'humidité est de convertir le cuivre en verd-de-gris.

A Rome, quelques peintres en *pastel* font enduire une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jetté de la poudre de marbre & de pierre-ponce bien tamisée. Ils unissent ensuite ce fond avec de la pierre-ponce pour en détruire les inégalités. Ils ne couvrent la toile de cette espece d'enduit, que lorsqu'elle est déja tendue sur le chassis. Le *pastel* y prend très-bien.

Au lieu de poudre de marbre & de pierre-ponce, on peut couvrir la toile d'une forte couche de craie mêlée de colle.

On peut enfin peindre en *pastel* sur du papier de tenture non-lissé : c'est ce papier peint en détrempe dont on tapisse les cabinets. La détrempe dont il est couvert le rend aussi propre à recevoir la poussiere colorée du *pastel*, que les toiles enduites dont nous venons de parler.

Les peintres rangent leurs *pastels* dans des boëtes d'une longueur & d'une largeur indéterminée, & d'environ deux pouces de profondeur, & partagées par des cloisons minces en différens compartimens de trois pouces de diametre. On met dans chaque compartiment les *pastels* dont les tons se rapprochent le plus. Comme ces crayons sont fort tendres, on les y tient couchés sur du son, & couverts d'un lit de coton. On peut ménager dans cette même boëte quelques cellules, ou avoir une boëte séparée, pour y placer des couleurs en poudre : on les applique avec de petits morceaux de papier roulés en forme d'estompes.

On commence au *pastel*, comme à l'huile, par dessiner le trait de ce qu'on veut peindre : on établit ensuite largement les masses d'ombre & de lumiere, sans s'occuper aucunement des détails : on peint par hachures avec les crayons de *pastel*, comme si l'on faisoit un dessin à la sanguine, & on ne fond ce travail avec le doigt que quand on a fait toute l'ébauche. On tient, dans cette premiere opération, les lumieres moins brillantes, les ombres moins obscures, & tous les tons plus foibles qu'ils ne seront dans l'ouvrage terminé. Ensuite on recherche les détails, on arrondit, on peint, on touche, on approche l'imitation des effets qu'indique la nature. Les rehauts se font avec des *pastels* de couleurs vierges mêlés de plus ou moins de blanc.

Comme la nature est bien plus variée que la boëte à *pastels*, il arrive souvent qu'on ne trouve pas toute faite la teinte dont on a besoin, c'est-à-dire, qu'on n'a dans sa boëte aucun crayon qui soit précisément de cette teinte. Alors il faut bien se servir de celui qui en approche davantage, mais on passe ensuite par-dessus cet endroit un autre crayon qui, par le mélange de sa teinte avec celle du premier, rende l'effet qu'on remarque sur le modele, ou qu'on a dans la pensée. Par exemple, si avec le *pastel* le plus approchant de l'effet qu'on veut imiter, il arrive que la teinte soit trop bleue, on revient sur cette teinte avec un *pastel* du même ton qui soit roussâtre, rougeâtre ou jaunâtre, suivant que le sujet le demande. C'est en cette occasion qu'on peut avoir recours à des couleurs en poudre, que nous avons dit qu'il étoit bon d'avoir en réserve, & avec lesquels on peut faire sa teinte, comme le peintre à l'huile la feroit sur sa palette. Quand par une pratique intelligente, on a acquis la connoissance des couleurs, & des effets que produisent les divers mélanges qu'on en peut faire, on peut se satisfaire avec la moitié moins de *pastels* que n'en contiennent les boëtes ordinaires, parce qu'on fait suppléer aux uns par les autres.

Des couleurs. Pour avoir un assortiment complet de *pastels*, il en faut faire de toutes les couleurs tant simples que composées, avec les nuances ou teintes de chacune, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit en avoir aussi de toutes les teintes nécessaires pour les carnations, & plusieurs autres de couleurs rompues pour les fonds & pour divers autres sujets qui peuvent se rencontrer. On en trouvera la composition dans cet article.

Il n'existe, à proprement parler, que trois couleurs primitives; c'est ce qu'on trouve établi dans la partie théorique de ce Dictionnaire. Elles ne peuvent pas être formées d'autres couleurs; mais toutes les autres couleurs peuvent en être composées. Ces trois couleurs primitives sont le *jaune*, le *rouge* & le *bleu*. Le blanc & le noir ne sont pas des couleurs: le blanc n'est autre chose que la représentation de la lumiere, & le noir que la représentation de la privation de toute lumiere.

Cependant, comme il y a deux sortes de rouge primitif, l'un tenant du jaune, comme le rouge de feu ou vermillon, & l'autre du bleu, comme le rouge cramoisi ou de laque, on peut compter quatre couleurs primitives, savoir: le *jaune*, le *rouge de feu*, le *rouge cramoisi* & le *bleu*.

De ces quatre couleurs primitives, il s'en forme d'autres que nous nommons composées. Ainsi, du rouge de feu & du jaune, se forme l'*orangé*; le rouge cramoisi & le bleu produisent le *violet*; le bleu & le jaune composent le *verd*. Voilà donc une suite ou un cercle de sept couleurs, qui sont le jaune, l'orangé, le rouge de feu, le cramoisi, le violet, le bleu & le verd, lesquelles en peuvent reproduire d'autres: car le jaune & l'orangé feront un *jaune doré*: le rouge de feu & le cramoisi produiront le *vrai rouge*: le cramoisi & le violet feront la couleur de *pourpre*: le bleu & le verd feront un *verd de mer*; enfin le verd & le jaune feront un *verd jaunâtre*.

Toutes les couleurs ci-dessus sont vives; mais si on les avoit mêlées d'une autre façon, par exemple, l'orangé avec le violet, le rouge de feu avec le bleu, le violet avec le verd, & celui-ci avec l'orangé ou avec le rouge de feu, ce mélange n'auroit produit que des couleurs sales & désagréables.

Pour faire des *pastels* de toutes les couleurs dérivées des couleurs primitives, on se sert des mêmes matieres qui entrent dans la composition de celles qu'on employe à l'huile. En voici les noms:

Céruse.
Craie de Champagne fine.
Massicot pâle.
Massicot doré.
Jaune de Naples.
Ochre jaune.
Ochre brune.
Stil-de-grain clair.
Stil-de-grain brun.
Minium.
Vermillon.
Brun rouge.
Rouge d'Angleterre.
Laque.
Outremer.
Cendres bleues.
Indigo.
Email ou Smalt.
Terre verte.
Terre d'ombre.
Terre de Cologne.
Bistre.
Noir de charbon.
Noir d'Allemagne, ou d'imprimeur.
Noir d'os ou d'ivoire.

On peut y ajouter le carmin: on se sert aussi de la sanguine & du crayon noir ordinaire.

Avec toutes ces matieres, on compose des *pastels* non-seulement des couleurs dont on vient de parler; mais on fait aussi des couleurs sales, des couleurs rompues, & enfin un très-grand nombre de teintes différentes.

COMPOSITION DES PASTELS. Il faut premiérement faire des *pastels* de toutes les matieres simples que nous avons nommées, sans y joindre aucun mêlange. Pour cet effet on observera,

1°. Que la céruse, le stil-de-grain clair, l'ochre, le jaune, le rouge-brun, la terre d'ombre & la terre de Cologne, étant de la consistance desirée pour l'objet qu'on se propose, se peuvent simplement scier & tailler en crayons, comme on taille la sanguine & la pierre noire. Si cependant on n'en trouve pas d'assez gros morceaux, on peut les broyer comme les autres couleurs.

2°. Que toutes les autres couleurs qui ne sont pas de consistance à pouvoir être sciées, se broyent à l'eau, le plus fin qu'il est possible, sur le marbre ou sur la pierre à broyer. Plus la pâte du *pastel* est fine, & plus aisément elle s'attache au papier que l'on veut peindre. Elle doit être paitrie dans une consistance qui permette de la réduire en rouleaux ou crayons. On donne à ces rouleaux à-peu-près la grosseur du petit doigt d'une femme délicate, & on les tient d'une longueur qui les rende propres à être maniés aisément.

3°. Qu'il est nécessaire que les *pastels* marquent sans peine, & sans qu'on ait besoin d'appuyer beaucoup sur le papier. Ainsi, comme certaines couleurs se trouvent d'une trop dure consistance lorsqu'elles sont mises en *pastels*, il faut les mêler avec quelqu'autre substance moins dure, & dont la couleur en soit voisine. Par exemple, le stil-de-grain brun, la terre verte, le noir d'os ou d'ivoire, l'indigo feroient des *pastels* trop durs: on joindra donc au stil-de-grain brun, de la terre de Cologne; à la terre verte, de l'émail avec un peu de stil-de-grain clair; au noir d'ivoire, un peu de noir de charbon; & à l'indigo, de l'émail.

4°. Qu'il y a d'autres couleurs qui au contraire sont trop tendres, comme l'émail, l'outremer, le carmin, le vermillon & quelques autres. Alors, au lieu d'eau simple, il faut les détrem-

per avec de l'eau plus ou moins gommée selon que la matiere sera plus ou moins tendre. Pour ne se pas tromper, il sera bon de faire des essais en petit.

Pour faire des *pastels* tant des couleurs que nous avons désignées, que des teintes qui résultent de leur mélange, depuis les plus claires jusqu'aux plus brunes, voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre, rangées suivant l'ordre de ces mêmes couleurs & suivant leurs teintes ou nuances.

JAUNE.

Premiere teinte. Massicot pâle; ou du blanc & un peu de stil-de-grain clair.

Seconde teinte. Jaune de Naples; ou massicot pâle & ochre jaune; ou encore, blanc, stil-de-grain clair, & ochre jaune.

Troisiéme teinte. Ochre jaune.

Quatriéme teinte. Ochre brune; ou ochre jaune & stil-de-grain brun.

Cinquiéme teinte. Terre d'ombre.

JAUNE DORÉ.

Premiere teinte. Massicot doré.

Seconde teinte. Massicot doré, ochre jaune & un peu de minium.

Troisiéme teinte. Ochre jaune, stil-de-grain clair & un peu de minium.

Quatriéme teinte. Stil-de-grain brun & minium: ou ochre brune & laque.

Cinquiéme teinte. Terre d'ombre & laque; ou bien stil-de-grain brun & brun-rouge.

ORANGÉ.

Premiere teinte. Massicor doré & peu de minium.

Seconde teinte. Minium.

Troisiéme teinte. Minium, vermillon, & stil-de-grain brun: ou stil-de-grain clair & brun rouge.

Quatriéme teinte. Stil-de-grain brun & vermillon; ou bien stil-de-grain clair, laque & brun rouge.

Cinquiéme teinte. Stil-de-grain brun, laque & brun rouge.

ROUGE DE FEU.

Premiere teinte. Bleu & vermillon.

Seconde teinte. Vermillon & blanc; c'est-à-dire, que dans l'une de ces deux teintes, le blanc domine le plus; & dans l'autre, le vermillon.

Troisiéme teinte. Vermillon.

Quatriéme teinte. Laque & brun rouge.

Cinquiéme teinte. Laque, stil-de-grain brun & brun rouge.

ROUGE.

Premiere teinte. Blanc, laque & vermillon; ou bien blanc & carmin.

Seconde teinte. Laque, vermillon & blanc; ou bien carmin & blanc.

Troisiéme teinte. Laque & vermillon; ou bien carmin.

Quatriéme teinte. Laque & rouge d'Angleterre; ou laque.

Cinquiéme teinte. Laque & un peu de rouge d'Angleterre.

ROUGE GRAMOISI, OU DE LAQUE.

Premiere teinte. Blanc & laque.

Seconde teinte. Laque & blanc; c'est-à-dire, que dans cette seconde teinte, il y a plus de laque, & dans la premiere plus de blanc.

Troisiéme teinte. Laque avec moins de blanc que dans les deux premieres teintes.

Quatriéme teinte. Laque avec encore moins de blanc.

Cinquiéme teinte. Laque.

POURPRE.

Premiere teinte. Blanc, laque & outremer.

Seconde teinte. Mêmes couleurs; mais dans ce mélange, la laque & l'outremer doivent plus dominer que dans la premiere teinte.

Troisiéme teinte. Mêlange des mêmes couleurs, mais avec encore moins de blanc.

Quatriéme teinte. Encore laque & outremer, mais fort peu de blanc.

Cinquiéme teinte. Laque & outremer.

VIOLET.

Les cinq teintes de violet se composent comme celles du pourpre, & par le mêlange des mêmes couleurs, avec la différence que la laque domine dans le pourpre, & que le carmin domine dans le violet. D'ailleurs les quatre premieres teintes se font en mettant graduellement moins de blanc, & il n'en entre pas du tout dans la cinquiéme.

BLEU.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte Outremer & moins de blanc.

Troisiéme teinte. Outremer & encore moins de blanc.

Quatriéme teinte. Outremer & très-peu de blanc.

Cinquiéme teinte. Outremer.

VERD

VERD DE MER.

Premiere teinte. Blanc, outremer & massicot pâle; ou blanc & terre verte.
Seconde teinte. Outremer & massicot pâle avec moins de blanc; ou de la terre verte, aussi avec moins de blanc que pour la premiere teinte.
Troisième teinte. Outremer & massicot pâle, sans mêlange de blanc; ou fort peu de blanc avec de la terre verte.
Quatrième teinte. Terre verte & outremer.
Cinquième teinte. Terre verte & noir de charbon.

VERD.

Premiere teinte. Blanc, outremer & massicot doré, ou blanc, outremer ou stil-de-grain clair; ou bien encore, blanc, terre verte & massicot.
Seconde teinte. Outremer & massicot doré; ou bien outremer, stil-de grain pâle & blanc; ou enfin terre verte & massicot pâle.
Troisième teinte. Outremer, stil-de-grain clair, blanc; ou terre verte & massicot doré.
Quatrième teinte. Outremer, stil-de-grain clair, & peu de blanc: ou terre verte pure.
Cinquieme teinte. Terre verte, stil-de-grain brun, & noir de charbon.

VERD JAUNATRE.

Premiere teinte. Massicot pâle & peu d'outremer; ou blanc, massicot pâle & terre verte.
Seconde teinte. Massicot doré, & outremer; ou blanc, stil-de grain clair & outremer; ou massicot pâle & terre verte
Troisième teinte Stil-de-grain clair, outremer, & blanc en moindre quantité que lorsqu'on fait la seconde teinte avec ces mêmes couleurs. On peut aussi composer cette troisième teinte d'ochre claire, de terre verte, & d'un peu de massicot.
Quatrième teinte. Stil-de-grain clair, ochre & terre verte.
Cinquième teinte. Stil-de-grain brun, ochre brune & noir de charbon.

NOTA. Le mêlange de toutes les couleurs dont nous venons de parler, ou quelqu'autre mêlange que ce soit, doit se faire sur la pierre à broyer: quand les couleurs sont bien melées, on roule en crayons la pâte qu'elles forment, & on laisse sécher ces rouleaux.

Comme l'outremer est très-cher, on peut l'épargner, & employer le smalt ou émail, au lieu de cette couleur précieuse: pour les bruns, on supplée à l'outremer par l'indigo. C'est un moyen d'économiser, mais ce moyen ne conduira pas à la même solidité ni à la même beauté de teintes.

Tous les *pastels* dont nous venons de donner la composition, conviennent aux draperies, aux fleurs, & généralement à toutes les choses qui demandent des couleurs vives: nous allons en indiquer d'autres pour les carnations.

PASTELS *pour les carnations.* Les carnations, ou le coloris des chairs, varie presqu'autant que les divers individus. Il est peut-être aussi difficile de trouver deux personnes qui ayent précisément la même couleur, que d'en trouver qui ayent les mêmes traits, & en considérant bien attentivement la nature, on reconnoit qu'elle n'a pas moins diversifié les couleurs que les formes: cependant par une méthode imparfaite, comme le sont toutes celles qui forment des classes pour y comprendre les produits de la nature, on partage sous deux classes différentes la variété incalculable des carnations: l'une est celle des coloris tendres & délicats, comme ceux des femmes, des adolescens & des jeunes gens; l'autre est celle des coloris plus bruns & plus fiers, tels que ceux des personnes âgées & des hommes. C'est au peintre de pastel à suppléer par de nouvelles combinaisons que lui inspire la nature, à la défectuosité des teintes qui peuvent être artificiellement comprises sous ces deux teintes. Mais quand on auroit multiplié jusqu'à deux cents, jusqu'à deux mille le nombre de ces classes, quand on auroit varié dans la même proportion les teintes de ses crayons, il resteroit toujours de nouvelles combinaisons à faire pour chaque modele qu'on voudroit imiter.

Après avoir compris en deux seules classes tous les coloris, on subdivise chacune de ces classes en trois aspects différens, suivant que l'objet coloré est frappé de la lumiere, vu dans la demi-teinte ou enseveli dans l'ombre.

Voici les couleurs matérielles dont on compose les principaux *pastels* pour exprimer l'un ou l'autre des coloris des deux classes, suivant leurs lumieres, leurs demi-teintes & leurs ombres. Quoique ces principaux *pastels* ne soient pas forr nombreux, & que la nature, comme nous venons de le dire, approche de l'infini; l'habile artiste trouveroit dans un nombre encore bien inferieur de matériaux de quoi lutter contre la richesse de la nature.

Carnations tendres. (LUMIERES.)

Premiere teinte. Blanc & très-peu d'ochre jaune.
Seconde teinte. Blanc & très-peu de vermillon.
Troisième teinte. Blanc, vermillon & laque.
Quatrieme teinte. Vermillon, laque & moins de blanc.
Cinquieme teinte. Blanc & rouge d'Angleterre.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte. Blanc, outremer, peu d'ochre jaune & de laque.

Troisième teinte. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

OMBRES.

Premiere teinte. Outremer ochre jaune & laque.

Seconde teinte. Ochre brune, laque & peu d'outremer.

Troisième teinte. Stil-de-grain brun, laque, & peu de terre de Cologne.

Coloris forts. (LUMIERES.)

Premiere teinte. Blanc & peu d'ochre brune.

Seconde teinte. Blanc & peu de brun rouge.

Troisième teinte. Blanc, brun rouge & ochre brune.

Quatrième teinte. Plus des deux couleurs en proportion du blanc.

Cinquième teinte. Brun rouge & blanc.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc, terre verte, & peu d'ochre brune.

Seconde teinte. Blanc, terre verte, & rouge d'Angleterre.

Troisième teinte. Blanc, terre verte & brun rouge.

Quatrième teinte. Terre verte, brun rouge, ochre brune, & blanc.

OMBRES.

Premiere teinte. Terre verte, brun rouge & ochre brune.

Seconde teinte. Noir d'os & rouge d'Angleterre.

Troisième teinte. Stil-de-grain brun, laque & noir d'os.

Tels sont les crayons principaux qui peuvent entrer dans l'imitation des carnations diverses: on peut suppléer à l'insuffisance de leurs combinaisons par les crayons suivans, qu'on ne manquera pas d'occasions d'employer encore à différens usages.

Autres pastels, qui peuvent servir aux carnations & à d'autres objets.
Ochre jaune & peu de blanc.
Ochre brune & peu de blanc.
Stil-de-grain clair avec du blanc.
Vermillon avec peu de blanc.
Laque & peu de blanc.
Vermillon & laque.
Laque avec moins de vermillon.
Outremer avec peu de blanc.
Outremer & ochre jaune.
Ochre jaune & noir de charbon.
Ochre brune, & noir d'ivoire.
Terre verte & rouge d'Angleterre.

Ces douze combinaisons nouvelles qui peuvent se combiner elles-mêmes avec plusieurs des teintes précédentes, & former entre elles un nombre inappréciable de combinaisons, offrent à l'artiste qui sait les employer, un fond immense de richesses. Ce ne sera jamais des ressources de son art, mais de celles de son génie, qu'il aura droit de se plaindre.

Voici encore d'autres compositions pour imiter les objets blancs.

PASTELS *pour les linges, dentelles, hermines, étoffes blanches*, &c.
Blanc.
Blanc & peu de noir de charbon.
Moins de blanc, plus de noir & un peu de vermillon.
Blanc, noir, ochre & vermillon.
Les mêmes couleurs avec moins de blanc.
Blanc, ochre jaune & peu de noir.
Noir, ochre & peu de brun rouge.

PASTELS *pour des fonds, des fabriques d'architecture*, &c.

Blanc, ochre, noir & rouge.
Mêmes couleurs avec moins de blanc.
Noir, ochre & rouge.

Si l'on veut un fond plus grisâtre, on composera des *pastels* avec moins d'ochre & moins de rouge. Veut-on qu'il soit au contraire plus rougeâtre? on ajoutera plus de rouge: faut-il enfin qu'il soit plus jaunâtre? on mettra plus de jaune.

Le système que l'on vient d'établir pour la composition des *pastels*, ne differe pas de celui qu'on observe en composant la palette pour la peinture à l'huile. En effet, on n'a qu'à broyer sur la palette, avec de l'huile, les mêmes *pastels* que nous venons d'indiquer, & l'on en fera les mêmes usages avec un succès égal. Il faudra seulement rejetter les couleurs qui ne s'employent pas à l'huile, telles que le bistre, le carmin, l'émail, la terre verte & l'indigo, qui du moins n'y est employé qu'avec du blanc.

Tout ce que nous avons dit de la composition des *pastels*, est tiré de la derniere édition des *Elémens de la Peinture pratique*, & peut être très-utile pour la composition & la combinaison des teintes: ce que nous allons ajouter est plus utile encore, puisque les artistes y trouveront des lumieres sur le choix de substances qu'ils doivent faire, si, non contens de donner à leurs

ouvrages un charme passager, ils veulent leur assurer une beauté durable.

L'auteur du *Traité de la Peinture au pastel*, réduit aux matieres suivantes le nombre des couleurs qui suffisent pour composer un assortiment de *pastels*.

Craie de Troies.
Ochre jaune.
Ochre de rut.
Stil-de-grain jaune ou doré.
Cinnabre.
Carmin.
Laque carminée.
Bleu de Prusse.
Torro d'ombro.
Terre de Cologne.
Noir d'ivoire.

Voyez ce qui est dit de ces différentes couleurs à leurs articles.

Cet auteur ne rejette cependant pas d'autres substances colorées qui, après avoir été purifiées, peuvent servir à composer de bons *pastels* : on verra même qu'il préfere plusieurs substances à celles qu'on a coutume d'employer, comme il en rejette absolument plusieurs dont on fait trop communément usage.

Certaines couleurs s'altérent par le temps, ou leurs combinaisons sont changées par l'influence de l'air : le premier de ces accidens est prévenu par le feu qui dévore tout ce que le temps peut détruire ; le second est prévenu par l'eau, parce qu'elle enlève tous les sels qui s'abbreuveroient de l'humidité de l'air, tomberoient en efflorescence & répandroient sur les tableaux une sorte de poussiere qui changeroit l'effet que l'artiste s'est promis. Mais un mal auquel on n'opposeroit que des remedes impuissans & trompeurs, c'est la disposition qu'ont les couleurs fournies par les chaux métalliques à se révivifier en métal, ce qui les fait pousser au noir. Notre auteur voudroit donc bannir de toute espece de peinture, la céruse, le blanc de plomb, les massicots, le minium, la litharge ; & en un mot toutes les couleurs qui ne résistent pas à la vapeur du foie de souffre en effervescence avec un acide.

Pour faire des *pastels*, il ne suffit pas de bien choisir les couleurs dont on les compose ; il faut encore que les crayons n'ayent que le dégré de fermeté convenable ; trop durs, ils fatigueroient le papier, on ne pourroit les fondre ensemble moelleusement ; trop mous, ils s'écraseroient & ne permettroient d'établir aucune forme, aucun détail avec sûreté. Voici le modèle que donne l'auteur pour reconnoître la consistance convenable aux *pastels*. » Prenez, dit-il, un charbon » tout en feu, de quelque bois que ce soit: » jettez-le tout brulant dans de l'eau. Quelques » momens après, écrasez-le, tel qu'il est, sur un » corps dur, & réduisez le en pâte bien fine au » moyen d'un autre corps dur que vous passerez » & repasserez plusieurs fois dessus. » (L'un de ces corps durs est pour les peintres la pierre à broyer, & l'autre est la molette). » Lorsque ce » charbon sera bien broyé, ce que vous recon- » noîtrez si vous n'en sentez pas la pâte grave- » leuse sous le doigt, ramassez-le, & donnez-lui » la forme d'une cheville en le raclant sur du » papier. Quand il sera sec, il vous donnera très- » certainement une idée juste de la consistance » que doit avoir, à-peu-près, tout autre crayon » de *pastel*, de quelqu'espece qu'il soit. Il for- » mera lui-même un bon crayon, s'il a été par- » faitement broyé. »

Crayons blancs. La *craie* ou le *blanc de Troyes*, dont les crayons blancs doivent être composés, n'éprouve point d'altération sensible par l'effet de l'air. Il faut seulement le bien purifier. Voyez à l'article BLANC les détails de cette opération. Voici un autre procédé qui conduit à une purification encore plus parfaite. Réduisez en poudre une livre ou deux de ce blanc. Jettez-la dans un vase qui contienne deux ou trois pintes d'eau. Remuez la matiere avec une baguette de bois ou de verre, jusqu'à ce qu'elle paroisse toute délayée : laissez-la reposer deux ou trois minutes pour donner le temps aux parties grossieres de se précipiter. Versez la liqueur toute trouble dans un autre vase, & laissez le précipité qui n'est que du sable. Quand l'eau sera devenue claire, jettez-en la majeure partie sans agiter le vase : ensuite versez tout ce qu'il contient dans des cornets de parchemin ou de papier, dont vous aurez assujetti les circonvolutions avec de la cire à cacheter. Suspendez-les ensuite quelque part, & repliez un peu le haut des cornets pour empêcher la poussiere d'y pénétrer. S'il est resté des parties graveleuses, elles se déposeront au fond par le repos. Quelques heures après, l'eau sera bien éclaircie, & vous pourrez percer les cornets au-dessus du sédiment pour la faire écouler. Quand la craie ne sera plus trop liquide, vous lierez les cornets dans leur partie inférieure avec un fil pour séparer les parties grossieres qui s'y seront précipitées, & vous répandrez le reste sur le porphyre pour l'y faire broyer. Lorsque vous jugerez que la craie est réduite, par la molette, en particules très-fines, vous la ferez ramasser en petits tas avec le couteau, sur du papier Joseph ou Lombard. (C'est du papier fabriqué sans colle). Quelques momens après, vous pourrez facilement paîtrir dans les doigts chacun des petits tas, & les rouler sur la même sorte de papier pour leur donner la forme de crayons. D'ordinaire on leur donne à-peu-près la longueur & la grosseur du petit doigt. On peut les faire sécher sur d'autre craie ou sur du papier. La maniere de réduire en crayons les autres couleurs, est la même.

Comme la craie est par elle-même très-friable, si l'on en trouve les crayons trop fragiles, & qu'on veuille les rendre un peu plus fermes, il faudra dissoudre un morceau de gomme arabique bien blanche dans quelques gouttes d'eau pure, & répandre cette eau sur la craie avant de la porphyriser.

Le même auteur que nous ne ferons qu'extraire dans tout le reste de cet article, sans en avertir davantage, propose d'employer, au lieu de blanc de Troyes, le koalin, que les Chinois font entrer dans la composition de la porcelaine, & qui n'est pas très-rare en France. *Voyez* l'article BLANC. On peut faire aussi des crayons de *pastel* avec le blanc de zinc. *Voyez* le même article.

Crayons jaunes. L'ochre jaune n'éprouve aucune altération par l'influence de l'air. *Voyez* à l'article OCHRE la maniere de le purifier. Il est bon d'être averti que cette ochre n'est pas purifiée quand on l'achète chez les marchands, & qu'elle a besoin de l'être si l'on veut éviter qu'elle ne soit un jour altérée par les parties ferrugineuses qu'elle contient.

Ce qu'on vient de dire de l'ochre jaune, convient à l'ochre de rut & à la terre d'Italie.

Il faut encore laver avec plus de soin les stils-de grain. Comme il entre beaucoup de sels dans leur composition, les crayons seroient durs comme des clous, si l'on négligeoit de les dessaler complettement par des lavages, & les sels tombant en efflorescence dégraderoient les tableaux. *Voyez* l'article STIL-DE-GRAIN. Les fabriquans se dispensent de ces lavages qui leur donneroient de la peine & diminueroient le poids des couleurs. Les marchands qui les reçoivent d'eux & qui les vendent toutes préparées, soit à l'eau, soit à l'huile, ne se doutent pas, non plus que ceux qui composent les pastels, de la nécessité de cette opération. Ces derniers, pour remédier à la dureté des crayons de stil-de-grain, se contentent de les broyer avec un peu d'esprit de-vin. L'esprit-de-vin rend effectivement ces matieres-là très-friables, malgré l'abondance des sels qui entrent dans leur composition; mais comme il n'empêche pas que ces sels n'y restent, cette opération est insuffisante. Au reste, ces sortes de crayons doivent plus particulierement que les autres sécher à l'ombre, vu que les stils-de-grain ne donnent pas une couleur indélébile. Un moyen de s'assurer si le stil-de-grain jaune ou doré, celui dont il s'agit ici, est d'une bonne qualité, c'est d'en écraser avec du bleu de Prusse, en mettant un peu moins de ce dernier: ce mélange doit donner une poudre d'un beau verd, pur & net.

On trouve dans le diocèse d'Uzès, en Languedoc, tout près d'un endroit appelé Cornillon, une terre très-fine dont la couleur résiste au feu. Elle est d'un jaune citron. Elle feroit propre à faire des *pastels*.

Pour former le jaune de Naples en pastels, il suffit de le broyer à l'eau pure, mais il faut le broyer long-temps.

Crayons rouges. Pour composer des crayons d'*ochre rouge*, couleur qui ne change pas, il suffit de la broyer sur le porphyre avec de l'eau, comme l'ochre jaune. On traite de même les crayons d'ochre brune ou de rut. Les ochres de fer, telles que l'éthiops martial & le safran de mars, sont à toute épreuve dans quelque genre de peinture qu'on les emploie. *Voyez* l'article OCHRE.

Le minium doit être absolument rejetté.

Il ne faut d'autre opération pour faire des crayons de cinnabre, que de les porphyriser avec de l'eau dans laquelle on aura fait dissoudre un morceau de gomme arabique: le cinnabre ne changera pas s'il n'est pas mêlé de minium.

Le carmin, dans le *pastel*, doit se traiter comme le stil-de-grain. Sur-tout il ne faut pas épargner l'eau pour le laver & le purifier, sans quoi les crayons seroient aussi durs que du corail. Si l'on vouloit abréger, on pourroit, après l'avoir broyé simplement avec un peu d'eau, lui laisser le temps de sécher à demi, puis le détremper ou delayer avec de l'esprit-de-vin bien rectifié. Par cette méthode, les crayons seroient aussi friables qu'il est nécessaire: mais toute commode qu'elle est, elle doit être absolument rejettée: d'abord parce qu'on ne pourroit faire entrer le carmin dans des *pastels* mêlés d'autres couleurs sans les durcir, à moins qu'on ne les composât de même avec de l'esprit-de-vin; mais sur-tout, parce qu'il ne faut employer aucune couleur sans l'avoir parfaitement dépouillée de toutes les parties salines qui entrent dans sa composition. C'est ce qu'il est sur-tout bien essentiel d'observer dans la peinture à l'huile. Au reste, le carmin est d'un grand usage dans le pastel, sur-tout pour les carnations: sa couleur en est vive; & de tous les cramoisis brillans, c'est le moins fugitif.

Les laques doivent être traitées comme le carmin: il faut les délayer dans une grande quantité d'eau tiede après les avoir porphyrisées. *Voyez*, pour la maniere de les purifier, l'article STIL-DE-GRAIN.

Crayons bleus. Pour tirer du bleu de Prusse des crayons dont on puisse faire usage, il faut le traiter comme le stil-de-grain, le broyer avec assez d'eau pour le rendre un peu liquide, ensuite le délayer dans une très-grande quantité d'eau chaude, &c; afin d'enlever les parties salines, car il entre beaucoup de sel dans cette composition, tels que l'alun, le vitriol de mars,

l'acide marin, dont les fabriquans n'ont pas soin de le dépouiller. Cette couleur bien épurée, fournir des crayons d'un bleu turc, qu'on peut amener à des nuances plus claires par des mélanges de blanc.

On peut joindre au bleu de Prusse un peu d'azur en poudre; il le rend plus friable & n'en gâte pas la couleur: il l'affoiblit seulement quand il n'est pas lui même très foncé. Au reste, ce mélange est inutile quand le bleu de Prusse est bien desalé.

L'indigo n'est pas d'usage dans la peinture au *pastel*, sans doute parce que les fabriquans n'ont pas trouvé de moyen pour le réduire & vaincre sa ténacité, qui résiste à l'esprit-de-vin. Cependant cette couleur donne un beau bleu fuyant, & il est triste de s'en priver. Voici le moyen d'en faire usage. On fera pulvériser l'indigo dans un mortier, on le fera broyer ensuite sur le porphyre avec de l'eau chaude; on le jettera dans un pot de terre vernissée plein d'eau bouillante. On y joindra par intervalles gros comme deux noix d'alun de Rome en poudre, si l'on emploie gros comme une noix d'indigo. On mettra le pot sur le feu. La matière gonflera bien vîte; il faut bien prendre garde qu'elle ne s'élève hors du vase: on la remue pour cet effet avec une cuiller de bois, en l'éloignant de temps en temps du feu. Quand elle aura jetté six à sept bouillons, on la laissera refroidir & reposer quelques heures: on jettera la plus grande partie de l'eau comme inutile; on versera le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge; on l'arrosera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau sera passée à travers le filtre, on ramassera la fécule qui sera restée dessus, pour la faire broyer sur le porphyre. Si l'on a mis tout l'alun nécessaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait laissé que la terre qui se sera incorporée avec l'indigo, les crayons seront aussi friables que du blanc de Troyes.

Crayons verds. Le bleu de Prusse & les stils-de-grain, étant rendus traitables & bien désalés, fournissent, par le mélange, de très-beaux verds. Prenez, par exemple, parties à-peu-près égales de bleu de Prusse & de stil-de-grain jaune, tous deux bien lavés: faites-les porphyriser avec un peu d'eau. Quand vous jugerez qu'ils sont réduits en parties tres-fines, & qu'ils sont bien combinés ensemble, vous les ramasserez avec le couteau divoire; vous les mettrez sur le papier Lombard, & lorsque la pâte sera devenue maniable, vous en composerez des crayons en la roulant sur du papier de la même sorte.

Il y a des stils-de-grains de differens tons. Ceux dont le jaune a le plus d'intensité, qui tirent un peu sur la couleur de canelle, donnent, par le mélange avec le bleu de Prusse, un beau verd très-profond. L'ochre jaune & la terre d'Italie font un verd sombre & terreux qui peut servir pour des parties obscures ou des draperies de peu d'éclat.

Le verd-de-gris ou verdet, quelque belle couleur qu'il puisse donner, doit être rejetté. Il en faut dire autant de toutes les couleurs qui ne sont que des combinaisons de rouille de cuivre, telles que la terre de Vérone, le bleu de montagne, la cendre bleue, la cendre verte.

Crayons violets. Ils se composent d'un mélange de laque & de bleu de Prusse, bien lavés, & broyés ensemble avec un peu d'eau. Les proportions dépendent de la teinte que l'on veut produire. Le carmin donne un violet plus profond que la laque.

Voyez, article LAQUE, le moyen de se procurer une *laque violette*.

Crayons bruns. Les *pastels* composés avec la terre d'ombre sont de couleur brune; mais ils ne sont pas friables, si l'on n'a pas eu la précaution de la calciner. Il suffit pour cela, si elle est en masse, de la mettre un quart-d'heure sous de la braise chaude; si elle est en poudre, de la tenir pendant le même temps sur une pelle au-dessus du feu. Il vaut mieux la prendre en masse, autant qu'il est possible, parce qu'elle est moins mêlée de matières étrangeres. Sa couleur de tabac ou de feuille sèche devient un peu plus rougeâtre au feu. Dès qu'elle est calcinée, on peut la mettre avec un peu d'eau sur le porphyre. Après avoir été suffisamment broyée, elle fournira de bons crayons d'un fauve ou d'un brun rougeâtre obscur; ils seront un peu compacts & gras. Il vaut encore mieux plonger dans un vase plein d'eau froide la terre d'ombre encore toute brûlante. Il est vrai qu'elle en deviendra plus dure & plus difficile à broyer: mais une fois bien porphyrisée, les crayons seront encore plus friables qu'ils ne l'auroient été. C'est le seul moyen que j'aie trouvé de réduire cette substance extraordinairement rebelle au *pastel*, à moins qu'on n'emploie le secours de l'esprit-de-vin, dont on a déja observé l'insuffisance.

La terre de Cologne qui donne également des *pastels bruns*, est encore plus intraitable. Il faut la calciner long-temps sur la braise dans une cuiller de fer ou dans un creuset. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aéré pour l'y laisser brûler, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphyriser long-temps avec de l'eau claire; on la jettera sur le filtre pour l'arroser abondamment: par ce moyen, la terre de Cologne donnera des crayons d'un brun noir olivâtre. Il seroit impossible d'en rien faire sans l'avoir bien torrefiée.

L'étiops martial & le safran de Mars, dont on a déja parlé, fourniront des couleurs fauves ou bru-

nes très-foncées. *Voyez* l'article OCHRE. Il faut les bien dépouiller de toute la limaille de fer qui ne se seroit pas convertie en chaux, & les traiter comme l'ochre jaune. On les rend par la calcination d'un rouge sanguinolent. *Voyez* pour les stils-de-grain bruns, l'article STIL-DE-GRAIN.

On trouve, pour le *pastel*, des crayons très-bruns, d'une espèce particuliere, & qui se vendoient quatre francs la pièce vers l'année 1788. Quelques peintres en font usage pour jetter des tons vigoureux dans leurs tableaux. En touchant ces sortes de crayons, je crus m'appercevoir, dit l'auteur que nous transcrivons ici, que c'étoit en grande partie du noir de fumée; & le fabriquant m'avoua qu'en effet c'étoit un mélange de carmin & de noir de fumée préparé d'une façon particulière. C'en est assez pour qu'on doive juger qu'il faut absolument s'en abstenir. Il y a tout lieu de croire que les peintres, qui les employent, ne s'en doutent pas : car il n'en est sûrement pas un seul qui ne sache que la suie, le noir de fumée, & toutes les préparations qu'on peut en faire, telles que le bistre, ne sont bonnes qu'à enfumer un tableau. Les ochres de fer, naturelles ou calcinées, peuvent suppléer à de telles compositions, lorsqu'on les broye avec du noir pour en former des teintes brunes; ce qui est vrai pour toutes les manières de peindre.

Crayons noirs. On peut les composer de noir d'ivoire, de charbon de bois, ou de l'un & de l'autre mêlés ensemble.

Le noir d'ivoire a beaucoup d'intensité; la couleur en est veloutée : mais il est presque toujours dur & pierreux, si l'on n'a pas la précaution de le traiter comme le bleu de Prusse. Il faut donc commencer par le bien porphyriser, & le laver ensuite dans une très-grande quantité d'eau bouillante. Le lendemain, lorsque l'eau se sera bien éclaircie, on la versera comme inutile, sans agiter le vase; on fera de nouveau porphyriser le sédiment, qu'on laissera sécher sur un filtre de toile ou de papier, jusqu'à ce qu'il ait assez de consistance pour pouvoir être roulé sur du papier lombard, & mis en crayons.

Rien de tout cela n'est nécessaire pour le noir de charbon, pourvu que le bois n'ait pas été brûlé dans un creuset couvert, mais à feu nud. C'est dans l'eau qu'il faut l'éteindre, quand il est bien embrâsé. Ce noir a moins de profondeur & moins d'intensité que l'autre; mais comme il est extrêmement friable, après avoir été bien porphyrisé, ce qui est d'abord un peu difficile, on peut le mêler avec le noir d'ivoire, ou même l'employer seul. Les charbons de bois de chêne, éteints dans l'eau, donnent d'excellens crayons, ainsi que ceux des ceps de vigne, de charme & d'ormeau. Ceux des bois mous, comme le peuplier, le saule, sont trop tendres, employés seuls; mais ils font très-bien, mêlés avec le brun-rouge, la terre d'ombre ou le bleu, pour faire des bruns de différentes nuances. Il faut accuser ceux qui ne savent pas tirer parti de tous ces noirs de charbons, s'ils paroissent moins veloutés que le noir de fumée.

PÂTE DE VERRE. Les artistes employent le mot *pâte*, qui est le terme dont se servent les Italiens, pour exprimer ces empreintes de verre nommées par les anciens *obsidianum vitrum*. La langue françoise ne fournit pas d'autre terme propre, & celui de pâte est déjà consacré. Quelques-uns néanmoins les appellent des compositions de *pierres gravées factices*.

Les *pâtes de verre*, à la matière près, ont de quoi satisfaire les curieux, autant que les originaux, puisqu'étant moulées dessus, elles en sont des copies fideles. Ceux qui ont cru que c'étoit une invention moderne, sont dans l'erreur. Les anciens ont eu le secret de teindre le verre & de lui faire imiter les couleurs des pierres précieuses. On montre tous les jours de ces verres antiques colorés, sur lesquels il y a des gravures en creux, & l'on en voit aussi qui rendent parfaitement l'effet des plus singuliers camées. Je ne mets point en doute que quelques-uns de ces verres n'aient été travaillés à l'outil, comme les pierres fines; ce qui me le persuade, c'est ce que dit Pline, que l'on gravoit le verre, en le faisant passer sur le tour; mais je n'en suis pas moins convaincu que les anciens ont su mettre le verre en fusion; ils ont dû mouler des pierres gravées avec le verre, à-peu-près comme on le fait aujourd'hui, & c'est ainsi qu'a été formée cette grande quantité de *pâtes* antiques qui se conservent dans les cabinets.

Cette pratique, qui peut-être avoit été interrompue, fut remise en vogue sur la fin du quinzième siècle. On trouva pour lors à Milan un peintre en miniature, nommé Francesco Vicecomite, qui possedoit le secret des plus beaux émaux, & qui contrefaisoit, à s'y tromper, les pierres gravées, par le moyen des pâtes de verre. Il s'en est toujours fait depuis en Italie; mais on est redevable au duc d'Orléans, Régent, de la découverte de la manière d'y procéder, & plus expéditive & plus parfaite. Ces *pâtes* ont le transparent & l'éclat des pierres fines; elles en imitent jusqu'aux couleurs; & quand elles ont été bien moulées, & que la superficie est d'un beau poli, elles sont quelquefois capables d'en imposer au premier aspect, & de faire prendre ces pierres factices pour de véritables pierres gravées. Entrons dans les détails, d'après M. Mariette.

Comme l'extrême variété des pierres précieuses, & le vif empressement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne per-

mettoient qu'aux personnes riches d'en avoir & de s'en parer, il fallut emprunter les secours de l'art pour satisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins possédés du désir de paroître. Le verre, matière utile & belle, mais qui, étant commune, n'est pas autant considérée qu'elle le devroit être, offre un moyen tout-à-fait propre à remplir ces vues. On n'eut pas beaucoup de peine à lui faire imiter la blancheur & le diaphane d'un crystal; & bientôt en lui alliant divers métaux, en le travaillant, en le faisant passer par divers degrés de feu, il n'y a presqu'aucune pierre précieuse dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. L'artifice fut même quelquefois se déguiser avec tant d'adresse, que ce n'étoit qu'après un examen sérieux, que d'habiles joailliers parvenoient à discerner le faux d'avec le vrai. L'appât du gain rendoit les faussaires encore plus attentifs, & accéléroit leurs progrès, aucune profession n'étoit aussi lucrative que la leur.

Pour en imposer avec plus de hardiesse & plus sûrement, ils avoient trouvé le secret de métamorphoser des matières précieuses, en des matières encore plus précieuses. Ils teignoient le crystal dans toutes les couleurs, & sur tout dans un très-beau verd d'émeraude; jusques dans les Indes, on imitoit le béril avec le crystal. D'autres fois on produisoit de fausses améthystes, dont le velouté pouvoit en imposer, même à des connoisseurs: ce n'étoit cependant que de l'ambre teint en violet.

Le verre ainsi coloré ne pouvoit manquer d'être employé dans la gravure; il y tint, en plus d'une occasion, lieu de pierres fines, & il multiplia considérablement l'usage des cachets. J'ai déja dit que les anciens avoient non-seulement gravé sur le verre, mais qu'ils avoient aussi contrefait les pierres gravées, en les moulant, & en imprimant ensuite sur ces moules du verre mis en fusion. J'ai remarqué que, dès le quinzième siècle, les Italiens étoient rentrés en possession de faire de ces pâtes ou pierres factices. J'ajoute ici que les ouvriers qui y furent employés dans les derniers temps, n'ayant pas eu apparemment assez d'occasions de s'exercer, ne nous avoient rien donné de bien parfait. Peut-être ne connoissoient ils pas assez la valeur des matières qu'ils employoient. Le verre qui doit être moulé, la terre qui doit servir à faire le moule, sont des matières analogues, toujours prêtes à se confondre & à s'unir inséparablement, lorsqu'on les expose à un grand feu. Cette opération, peu considérable en apparence, pouvoit donc devenir l'objet des recherches d'un excellent chimiste; & Homberg ayant été chargé par M. le duc d'Orléans, de travailler à la perfectionner, il ne crut pas qu'il fût au-dessous de lui de s'y appliquer.

Après différens essais, après avoir répété plusieurs expériences, auxquelles le Prince voulut bien assister; il parvint à faire de ces *pâtes* avec tant d'élégance, que les connoisseurs même pouvoient y être trompés, & prendre quelquefois les copies pour les originaux. En exposant ici la façon de procéder de Homberg, je ne fais que transcrire le mémoire de cet habile physicien, qui est inséré parmi ceux de l'Académie royale des Sciences, de l'année 1712.

Le point essentiel étoit de trouver une terre fixe qui ne contînt aucun sel, ou du moins fort peu, & avec laquelle il fût possible de faire un moule qui pût aller au feu sans se vitrifier, & sans se confondre avec le morceau de verre amolli au feu, ou à demi-fondu, qui devoit être appliqué sur ce moule, & recevoir l'empreinte du relief qui y avoit été formée. La chose devenoit d'autant moins aisée, que le verre ne diffère des simples terres, qu'en ce que l'un est une matière terreuse qui a été fondue au feu, & que l'autre est la même matière terreuse qui n'a pas encore été fondue, mais qui se fond aisément, & qui s'unit avec le verre, si on met l'une & l'autre ensemble dans un grand feu. Si donc on n'use pas de précautions dans le choix & l'emploi de la terre, le moule & le verre moulé se collent si étroitement dans le feu, qu'on ne peut plus les disjoindre; & la figure qu'on avoit intention d'exprimer sur le verre, se trouve alors détruite.

Une matière terreuse à laquelle on auroit fait perdre ses sels par art, soit en y procédant par le feu, soit en y employant l'eau, comme sont, par exemple, la chaux vive, & les cendres lessivées, seroit encore sujette aux mêmes inconvéniens; car ces terres conservent en entier les locules qui étoient occupés par les sels qu'elles ont perdus; & ces locules sont tout prêts à recevoir ces mêmes matières qui les remplissoient, quand elles se présenteront. Or, comme le verre n'a été fondu & vitrifié qu'au moyen d'une grande quantité de sel fondant que l'art y a joint, pour peu qu'on l'approche dans le feu d'une terre d'où l'on a emporté les sels, il s'insinuera promptement dans ses pores, & l'une & l'autre matière ne feront qu'un seul corps.

Il n'en est pas ainsi de celles des matières terreuses, qui naturellement ne contiennent rien de salin, ou qui n'en contiennent que très-peu: elles n'ont pas les pores figurés de manière à recevoir facilement des sels étrangers, sur-tout quand ces sels sont enchâssés dans une autre matière terreuse, comme est le verre, & qu'on ne les retient pas trop long temps ensemble dans un grand feu; car il est vrai qu'autrement la quantité de sel qui est dans le verre, serviroit immanquablement de fondant à cette dernière

sorte de terre, & ils se fondroient & se vitrifieroient à la fin l'un par l'autre.

Persuadé de la vérité de ces principes, Homberg examina avec attention toutes les especes de terres; & après en avoir fait l'analyse, il s'arrêta à une certaine sorte de craie qu'il trouva très-peu chargée de sel, & qui par cette raison lui parut plus propre qu'aucune autre matiere à l'accomplissement de son dessein. Cette craie, qu'on nomme communément du *tripoli*, sert à polir les glaces des miroirs & la plupart des pierres précieuses. On en connoît de deux especes : celle qui se tire de France est blanchâtre, mêlée de rouge & de jaune, & quelquefois tout-à-fait rouge : elle est ordinairement feuilletée & tendre. Le *tripoli du levant*, plus connu sous le nom de *tripoli de Venise*, est au contraire rarement feuilleté : sa couleur tire sur le jaune ; on n'en voit pas de rouge : & il est quelquefois fort dur.

Qu'on se serve de l'un ou de l'autre, il faut choisir celui qui est tendre & doux au toucher comme du velours, & rejetter celui qui pourroit être mêlé d'autre terre ou de grains de sable. Mais on doit sans difficulté donner la préférence au tripoli de Venise ; il est plus fin, & par conséquent il moule plus parfaitement que le tripoli de France. Outre cela le verre ne s'y attache jamais au feu ; ce qui arrive quelquefois au nôtre. Cependant comme il est rare & cher à Paris, on peut, pour épargner la dépense, employer à la fois, dans la même opération, les deux sortes de tripoli, en observant ce qui suit.

Chacune des deux especes de craies exige une précaution particuliere. On pile le tripoli de France dans un grand mortier de fer ; on le passe par un tamis, & on le garde ainsi pulvérisé pour s'en servir, comme on le dira bientôt : au lieu que le tripoli de Venise demande à être gratté légerement, & fort peu à la fois, avec un couteau ou avec des éclats de verre à vitre. Il ne suffit pas de l'avoir ensuite passé par un tamis de soie très-délié & très-fin ; il faut encore le broyer dans un mortier de verre, avec un pilon de verre. Ce dernier tripoli étant particulierement destiné à recevoir les empreintes, plus il sera fin, mieux il les prendra.

Le tripoli ayant été ainsi réduit en poudre, on prend une certaine quantité de celui de France qu'on humecte avec de l'eau, jusqu'à ce qu'il se forme en un petit gâteau quand on en presse un peu avec les doigts : à-peu-près comme il arrive à la mie de pain frais, lorsqu'on la pêtrit de même avec les doigts. On remplit de ce tripoli humecté un petit creuset plat, de la profondeur de sept à huit lignes, & du diametre qui convient à la grandeur de la pierre qu'on a dessein de mouler. On presse légerement le tripoli dans le creuset, puis on met par-dessus une couche de tripoli de Venise en poudre seche, assez épaisse pour pouvoir suffire au relief qui doit y être exprimé.

La pierre qu'on veut mouler étant posée sur cette premiere couche, de maniere que sa superficie gravée, touche immédiatement la superficie du tripoli, on appuie dessus, en pressant fortement avec les deux pouces, & l'on ne doit point douter que l'impression ne se fasse avec toute la netteté possible ; car elle se fait sur le tripoli de Venise, & ce tripoli a cela de propre, qu'il est naturellement doué d'une légere onctuosité, & que, lorsqu'on le presse, ses petites parties qui, comme autant de grains, étoient divisées, se réunissent, & se tenant collées ensemble, forment une masse dont la superficie est aussi lisse que celle du corps le mieux poli. On applatit, ou bien on enleve avec le doigt, ou avec un couteau d'ivoire, l'excédent du tripoli qui déborde la pierre. En cet état, on laisse reposer le moule, jusqu'à ce qu'on juge que l'humidité du tripoli de France ait pénetré celui de Venise, qui, comme on l'a vu, a été répandu en poudre seche, & qu'elle en ait lié toutes les parties. Avec un peu d'habitude, on saura au juste le temps que cela demande. Il convient, pour lors, de séparer la pierre d'avec le tripoli. Pour cela, on l'enleve un peu avec la pointe d'une aiguille enchassée dans un petit manche de bois ; & l'ayant ébranlée, on renverse le creuset, la pierre tombe d'elle-même, & le sujet qui y est gravé reste imprimé dans le creuset. On réparera, s'il est nécessaire, les bords du tripoli que la pierre auroit pu déchirer en les quittant, & on laissera sécher le creuset dans un lieu fermé, où l'on sera assuré que la poussiere n'entrera point & ne pourra pas gâter l'impression qu'on vient d'achever.

Il est surtout d'une grande importance qu'il ne soit absolument resté aucune portion de tripoli dans le creux de la pierre qu'on a moulée, & que le dépouillement de cette pierre se soit fait dans tout son entier, quand elle s'est séparée du tripoli : autrement l'impression du verre se feroit imparfaitement. Tout ce qui seroit demeuré dans la pierre formeroit autant de vuides dans la copie. Il faut donc y regarder de près ; & si l'on remarque quelque partie emportée, quelque déchirure, on recommencera une nouvelle empreinte sur le même tripoli, qui pourra servir, supposé qu'il fuit encore moite.

Si le moule est en bon état, & lorsqu'on sera assuré que le tripoli dont le creuset est rempli est parfaitement sec, on prendra un morceau de verre de quelque couleur qu'on voudra, il n'importe : mais il est pourtant à propos qu'il imite autant qu'il est possible la couleur des agathes, des jaspes, des cornalines, des améthistes, ou de quelques unes des pierres fines qu'on choisit ordinairement pour graver. On le taillera de la grandeur convenable, on le passera sur le moule, ensorte

ensorte que le verre ne touche en aucun endroit la figure imprimée, car il l'écraseroit par son poids. On approchera du fourneau le creuset ainsi couvert de son morceau de verre, & on l'échauffera peu-à-peu, jusqu'à ce qu'on ne puisse pas le toucher des doigts sans se bruler. Il est temps pour lors de le mettre dans le fourneau, qui doit être un petit four à vent, garni au milieu d'une mouffle autour de laquelle il y aura un grand feu de charbon, ainsi que dessus & dessous.

On pourra mettre un ou plusieurs creusets sous la mouffle, selon sa grandeur; on bouchera l'ouverture de la mouffle avec un gros charbon rouge, & on observera le morceau de verre. Quand il commencera à devenir luisant, c'est la marque qu'il est assez amolli pour souffrir l'impression: il ne faut pas tarder à retirer le creuset du fourneau, & sans perdre de temps, on pressera le verre avec un morceau de fer plat, pour y imprimer la figure moulée dans le creuset. L'impression finie, on aura attention de remettre le creuset auprès du fourneau, dans un endroit un peu chaud, & où le verre à l'abri du vent puisse refroidir peu-à-peu; car le passage trop subit du chaud au froid, le feroit surement pétiller & y occasionneroit des fentes; & même, afin de prévenir cet accident, qui arrive souvent peu de temps après l'opération, particulierement quand le verre est un peu revêche, on ne doit pas manquer d'en égruger les bords avec des pincettes, aussitôt que, tout-à-fait refroidi, le verre aura été ôté de dessus le creuset.

Tous les verres ne sont cependant pas sujets à cet inconvénient. Il n'y a pas d'autre regle pour les connoître, que d'en imprimer deux ou trois morceaux qui enseigneront assez la maniere dont il faudra les traiter. Ceux qui sont les plus durs à fondre, doivent être préférés; ils portent un plus beau poli, & ne se rayent pas si facilement que les tendres.

Si l'on est curieux de copier en creux une pierre qui est taillée en relief, ou de mettre en relief une pierre qui est gravée en creux, on pourra s'y prendre de la façon suivante. On imprimera en cire d'Espagne ou en souffre, le plus exactement qu'il sera possible, la pierre qu'on veut transformer. Si elle est gravée en creux, elle produira un relief, & si c'est un relief, il viendra un creux. Mais comme en faisant ces empreintes, on ne peut empêcher que la cire ou le souffre ne déborde, il faudra, avant que d'aller plus loin, abbattre ces balevres & ne laisser subsister que la place de la pierre, dont on unira le tour avec la lime ou avec un canif. Le cachet ou empreinte étant formé, on le moulera dans un creuset rempli de tripoli, de la même maniere que si l'on vouloit mouler une pierre, & l'on imprimera de même au grand feu, dans ce moule, un morceau de verre, en observant tout ce qui a été prescrit ci-dessus.

Sur la maniere de faire les empreintes en souffre, voyez l'article EMPREINTE.

Quant à celles qui seront faites en cire d'Espagne, on les appliquera sur de petits morceaux de bois, ou sur du carton fort épais, pour empêcher qu'elles ne se tourmentent; car s'il arrivoit que la carte ou le papier sur lesquels elles auroient été mises, pliassent dans le temps qu'on les imprime sur le tripoli, la cire d'Espagne se fondroit, & le tripoli venant à s'insinuer dans ces fentes, on ne pourroit éviter que l'impression en verre ne fût traversée de raies qui la défigureroient horriblement, ou qui feroient penser que la pierre qui a fourni le modele auroit été cassée.

Enfin, pour que la pierre contrefaite imite plus parfaitement son original, il est nécessaire de lui faire prendre une forme bien réguliere, & qu'elle soit exactement ronde, ovale, &c. Pour cet effet, on la fera passer sur la meule, l'usant sur son entour aux endroits qui ne seroient pas unis. La pâte de verre ainsi perfectionnée, on la monte en bague, ou on la conserve dans des layettes comme les véritables pierres gravées, & l'on peut assurer que, pour ce qui concerne le travail du graveur, elle fait à-peu-près le même plaisir, & sert aussi utilement pour l'instruction que ces dernieres. Je dois avertir qu'au lieu de creuset, il y a des gens qui employent un anneau de fer, ce qui revient au même. Cet anneau dure plus longtemps, & c'est le seul avantage qu'il peut avoir sur le creuset.

Soit que le verre représente un relief, soit qu'il se charge du travail de la gravure en creux, on ne peut, en suivant le travail dont on vient de rendre compte, qu'imiter une pierre d'une seule couleur, & jamais on n'exprimera les variétés & les différens accidens de couleurs d'un camée. Voilà cependant ce que les anciens ont su faire dans la plus grande perfection, & l'on doit regretter la perte d'un secret si propre à multiplier des ouvrages aussi excellens que singuliers.

On voit des pierres factices antiques, qui semblent être de véritables agates-onyx. Je ne parle point de ces sardoines-onyx où, pour contrefaire cette espece de pierre fine, qui, quand elle étoit réguliérement belle, n'avoit pas de prix, un ouvrier patient & adroit, colloit ensemble trois petites tranches d'agates fort minces & parfaitement bien dressées, l'une noire, la seconde blanche, & la troisiéme rouge, & le faisoit si habilement que les joints ne paroissoient absolument point, & les agates ayant été bien assorties pour les nuances, il n'étoit presque pas possible d'appercevoir la fraude & de s'en garantir. Eh! qui sait si dans les sardoines-onyx que nous admirons, il ne s'en trouve pas quelqu'une d'artificielle, & où l'on a usé anciennement de la supercherie que je viens de faire observer? Mais ce n'est pas ce qu'il s'agit d'examiner présente-

ment; il n'est question que des *pâtes* qui ont été jettées dans des moules, & avec lesquelles les anciens ont si heureusement imité les caméa.

Il n'étoit guere possible de pousser plus loin que le firent les Romains l'art de contrefaire les camées, & je pense que, si l'on veut les égaler, il faut de toute nécessité pénétrer leur manœuvre & la suivre de point en point. Qu'on cherche tant qu'on voudra, qu'on fasse diverses tentatives, qu'on multiplie les expériences, il n'y aura jamais que la matiere seule de la porcelaine qui soit convenable pour rendre, avec une apparence de vérité, les figures en bas-relief qui, dans les agates naturelles, se détachent en blanc sur un fond de couleur; & il ne faut pas désespérer, si on s'y applique sérieusement, qu'on ne réussisse à la fin. Quelques essais assez heureux semblent l'annoncer & le promettre.

Nous avons vu cependant quelques personnes tenir une autre route, & fondant ensemble des tranches de verre, diversement colorié, à-peu-près comme les anciens en avoient usé avec l'agate, entreprendre de faire des camées factices presque semblables aux véritables. Ils ont cru que l'imitation se feroit avec d'autant plus de succès, que les morceaux de verre qu'ils employoient étant mis dans un creuset avec de la chaux, du plâtre, ou de la craie, appellée *blanc d'Espagne* ou *tripoli* (en observant de poser alternativement un lit de chaux ou de plâtre, & un lit de verre) & étant poussés à un feu très-violent, perdent leur transparence, & deviennent même à la fin tout-à-fait opaques & bons à être travaillés sur le touret comme l'agate. Ces morceaux de verre ainsi calcinés, on en prend deux, l'un blanc & l'autre de couleur, on les applique l'un contre l'autre, & les mettant ensemble en fusion sous la mouffle, les deux tranches s'unissent en se parfondant, & n'en font plus qu'une, conservant cependant chacune leur propre couleur. Si l'on veut s'épargner cette peine, on peut prendre quelque morceau de ces verres peints, que la peinture n'a pas pénétrés entierement, & dont elle n'a même teint que la moitié de la substance; on le calcinera en le présentant encore au feu sous la mouffle, & il sortira devenu un corps opaque, moitié blanc & moitié colorié dans son épaisseur, & qui fera le même effet que deux verres unis ensemble. Mais avant que de se servir des uns ou des autres, il faut faire passer ces verres sous la roue du lapidaire, & manger de la surface qui est blanche, & qui est destinée à exprimer les figures de relief du camée, jusqu'à ce qu'elle soit réduite à une épaisseur aussi mince qu'une feuille de papier.

La matiere étant préparée, le fourneau bien allumé, & la pierre qu'on a dessein d'imiter, ayant été précédemment moulée dans un creuset & sur du tripoli, de la maniere qu'il a été enseigné ci-devant, prenant garde que l'empreinte ne doit pas offrir un relief, mais un creux, on pose sur ce moule le verre du côté qu'il montre une superficie blanche; on l'enferme sous la mouffle, & au moment que la fusion commence à se faire, on l'imprime sans rien changer dans le procédé dont on a déja rendu compte. Pour derniere opération, on découpe sur le touret, & avec les mêmes outils dont on se sert pour la gravure en pierres fines, tout le blanc qui déborde le relief & qui l'environne, & qui étant fort mince, part sans beaucoup de difficulté: en découvrant ainsi tout-autour le second lit du verre, on forme un champ aux figures, qui paroissent alors isolées & de demi-relief sur un fond de couleur, comme dans les véritables camées.

S'il n'étoit question que d'une simple tête, qui ne fût pas trop difficile à chantourner, on pourroit commencer par mouler cette tête, & l'imprimer ensuite en relief sur un morceau de verre teint en blanc: puis faisant passer ce verre imprimé sur la roue du lapidaire, on l'useroit par derriere avec de l'émeril & de l'eau, jusqu'à ce que toute la partie qui fait un champ à la tête se trouvât abbatue, & qu'il ne restât absolument que le relief; & si, après cette opération, il y avoit encore quelque petite partie du champ qui fût demeurée, on l'enleveroit avec la lime ou avec la pointe des ciseaux.

Cette tête ainsi découpée avec soin, on l'applique sur un morceau de verre teint en noir ou autre couleur: on l'y colle avec de la gomme liquéfiée, & quand elle y est bien adhérente, on pose le verre sur du tripoli, & on l'y presse comme si on l'y vouloit mouler: mais au lieu de l'en retirer, comme on fait quand on prend une empreinte, on laisse sécher le moule, toujours couvert de son morceau de verre, & en cet état, on l'enfourne sous la mouffle, on presse le verre avec une spatule de fer lorsqu'il est en fusion, & le reste se fait ainsi qu'il a été expliqué ci-devant. La gomme qui attachoit la tête sur son fond, brule & s'évapore; & les deux morceaux de verre, celui qui forme le relief & celui qui doit lui servir de champ, n'étant plus séparés par aucun corps étranger, ils s'unissent étroitement en se fondant, sans qu'on puisse craindre que, dans cette action, le relief souffre la moindre altération, puisque le tripoli dans lequel il est enfoncé & qui l'enveloppe de toutes parts, lui sert comme d'une chappe, & ne lui permet pas de s'écarter.

Cette derniere pratique paroît plus simple que la premiere; on n'y est pas obligé d'emprunter le secours d'instrumens qui ne peuvent être bien maniés que par un graveur: mais elle ne laisse pas d'avoir ses difficultés, & l'une & l'autre deviennent d'une exécution qui demande beaucoup de patience & d'adresse. Il faut encore avouer que le blanc, quelque soin, & quelques précau-

tions qu'on apporte, n'est jamais bien pur & bien opaque; il est presque toujours bleuâtre & laisse entrevoir la nuance du verre qui est en dessous. (*Article de M.* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*) V. l'art. *Pierre gravée factice.*

PEINTURE. *Voyez* les articles DETREMPE, EMAIL, ENCAUSTIQUE, FRESQUE, HUILE, IMPRESSION, MINIATURE, MOSAÏQUE, PASTEL, VERRE.

PERSPECTIVE, (subst. fém.) Léonard de Vinci dit que cette science est la regle & la base de l'art de peindre, puisque sans elle on ne peut juger de la distance & du plan des objets qu'il nous présente. *La prospettiva è la Briglia, e Timone della Pittura, la grandezza della figura dipinta mostra a che distanza ell' e veduta.* Capit. 349.

C'est par la perspective que nous parvenons à tracer sur une superficie plate, le trait des objets de la nature tels qu'ils se peignent dans nos yeux. C'est par la pratique de cette science que le peintre rend les proportions relatives de tous les corps, sans les avoir sous les yeux; avec plus de précision que s'il cherchoit à les imiter, sans connoître les principes de la perspective.

Nous la divisons, 1°. en celle qui sert à présenter les objets sur un champ *vertical*; 2°. en perspective propre aux plafonds; 3°. en perspective des ombres; 4°. en cette partie qui apprend les loix de la réflexion sur les corps spéculaires; enfin en perspective propre aux décorations théâtrales.

Les bornes de ce Dictionnaire ne nous permettent pas de donner à cette matiere l'étendue dont elle seroit susceptible, puisqu'elle devroit comprendre toutes les opérations relatives à chacune de ces branches. Il seroit bon aussi d'établir les divers systêmes des auteurs célébres qui s'en sont occupés: tels que Jean Cousin, le Pere Dubreuil, le P. Niceron, Barrozzi da Vignola, le P. del Pozzo, Jaurat, La Caille, & une infinité d'autres. Il faudroit faire entrer dans un traité de Perspective qu'on voudroit rendre complet, les élémens de la Géométrie, de l'Optique, de la Physique qui y sont nécessaires, comme l'ont fait beaucoup d'auteurs, afin de montrer à former les figures de mathématiques employées dans la perspective, & pour avoir des idées précises sur la nature & la marche des différentes lumieres, sur le méchanisme de la vue, & l'effet des émissions de la lumiere sur cet organe.

En nous restreignant aux principes généraux de la perspective-pratique, en nous contentant d'exposer les méthodes les plus simples pour l'exécution des ouvrages de peinture, nous ne croyons cependant pas devoir rien laisser échapper des principales loix de la nature sur lesquelles la perspective est fondée: parce qu'avec la connoissance des causes, on peut aisément s'instruire des effets, & parce que, d'un autre côté, la pratique la plus étudiée des diverses opérations s'oublie aisément, & ne se conçoit même jamais, lorsqu'on en ignore les principes.

Comment les objets frappent notre vue, & jusqu'à quel degré cet organe peut les saisir.

LOI PREMIERE.

Les objets viennent à notre vue par tous les points de lumiere dont ils sont empreints, & chacun de ces points envoye un rayon qui lui communique sa forme, sa couleur & son dégré de lumiere. *Voyez Pl. I, fig. 1.*

LOI II.

Le corps éclairé réfléchit des rayons paralleles qui deviennent convergens en entrant dans la prunelle, s'y réunissent, & forment un *cône* dont la base est la portion d'objet que notre œil embrasse, & dont le sommet est à la *prunelle*. fig. 1.

LOI III.

Les rayons arrivés à la *prunelle* & sur le *crystallin*, s'y croisent, & devenant divergens, ils vont frapper la *rétine*, membrane qui tapisse le fond de l'œil, & sur laquelle se forme le tableau perspectif des objets qui lui communiquent leurs rayons.

La fig. 1. par laquelle nous allons démontrer ces assertions, présente une coupe de l'œil en masse. Toutes les parties de détail deviennent inutiles pour les solutions que nous avons à donner.

A A A, est le globe de l'œil.

1. Portion du nerf optique.

2 2. Expansion du nerf optique qui tapisse le fond du globe de l'œil, & qu'on appelle la *rétine*.

3. Le crystallin.

4. La prunelle, trou qui sert de passage aux rayons de la lumiere, & est susceptible de s'ouvrir & de se rétrécir suivant que les rayons de la lumiere sont vifs ou tendres.

B B B B, est l'objet lumineux.

C, C, C, est le cône des rayons de la lumiere dont la base est sur l'objet & le sommet sur la prunelle. *Loi I.*

D est le cône de rayons qui deviennent divergens, après avoir passé par la prunelle. *Loi II.*

E est la représentation de l'objet B, B, B, B, peint sur la rétine par des rayons lumineux. Ils sont exprimés dans l'œil » à peu près comme dans » la chambre obscure, & y forment des angles » proportionnés à ceux qui partent de l'objet lumineux. *Opt. de La Caille.* »

LOI IV.

Chaque point lumineux de l'objet portant un rayon qui va frapper en ligne directe la rétine de l'œil qui se tourne vers lui, mais de maniere à se croiser avec le rayon qui lui est opposé; il s'ensuit que les objets se peignent renversés sur notre organe.

C'est ainsi que de toutes les pointes d'angles du plan A B C. *fig.* 2, portant des rayons lumineux sur le fond de l'œil D, E, en les faisant passer par le trou de la prunelle F, nous voyons que le point A se trouve renversé en *a*, & que les deux autres B, C, faisant la base du triangle de l'original, se trouvent au sommet en *b* & *c* dans son image sur la rétine.

Nous n'entreprendrons pas d'expliquer comment nous voyons dans leurs positions réelles des objets qui frappent le sens de la vue dans une situation opposée. Les philosophes ont raisonné fort diversement sur ce phénomene.

Mais l'explication qui semble la plus déraisonnable est celle qui attribue le redressement des objets au raisonnement humain. S'il en étoit ainsi, un enfant né depuis quelques semaines, & en qui la raison n'a pu encore rien perfectionner, iroit chercher ce qu'on lui présente dans une direction opposée à la véritable.

Quelques savans tels que Nollet, La Caille, le P. Ango & autres, en ont donné des explications plus plausibles. Mais il est peut-être encore plus juste de n'attribuer le redressement des objets dans notre ame, ainsi que le sentiment de leur grandeur réelle, qu'à un méchanisme inconnu : l'effet positif est, que nous voyons les objets dans leur situation naturelle, & que l'usage de la vue nous en fait juger la grandeur avec assez de justesse, quelque petite qu'en soit l'impression physique sur la rétine. *Voy. fig.* 1 & 2.

LOI V.

L'image d'une *étendue* n'est peinte dans l'œil, selon ses dimensions exactes, que lorsque sa surface présente une perpendiculaire sur l'axe optique ou rayon principal.

Ainsi le bâton A, *fig.* 3, qui, vu par une de ses extrémités, s'offriroit à notre organe dans la direction d'un rayon visuel, n'y peindroit qu'un point *a*.

Si le même bâton lui étoit présenté obliquement comme en B, C, l'œil alors ne pourroit juger de sa grandeur totale, quoiqu'il lui fût bien visible de tous les points de son étendue, parce qu'il le verroit sous un angle trop petit pour la juger en entier.

Pour que ce bâton D E fût vu dans sa dimension précise d, e, il faudroit qu'il nous fût présenté dans une situation parallele à notre œil, ou plutôt perpendiculaire au rayon principal F, G.

LOI VI.

Les objets égaux nous semblent moindres à mesure qu'ils sont éloignés de notre œil, parce que les rayons lumineux y parviennent sous des angles plus petits.

Les rayons qui nous font voir en *a*, *b*, le bâton A B, *planche* II, *fig.* 1, forment un angle proportionné à sa distance : si le même bâton est situé en C, il paroît sous l'ouverture d'angle *c*, *d*, dans l'œil; s'il est placé en E, il paroîtra sous l'angle e, *f*; s'il est en G, il ne donnera que la base *g*, *h*, &c.

Donc les objets de même grandeur placés de distance en distance, & parallelement entr'eux jusqu'à un éloignement infini, se terminent par un point sur notre organe, jusqu'à ce qu'il cesse de les appercevoir. Cette diminution apparente n'empêche pas que nous ne jugions les objets tels qu'ils sont réellement : la preuve en est, que l'homme qui ignore l'effet d'optique dont nous parlons, est étonné de cette diminution des corps, quand elle lui est démontrée.

LOI VII.

Le centre de l'objet lumineux portant à l'œil des rayons directs, frappe cet organe d'une maniere d'autant plus vive; car c'est-là où réside le rayon principal E, *fig.* 2, *planche* II. Tout ce qui en est près s'apperçoit bien; tout ce qui en est éloigné se voit mal, paroît confus, ou ne se voit pas du tout.

De cette loi, il résulte que l'œil embrasse beaucoup de parties d'un objet éloigné à une certaine distance de la prunelle, comme nous l'avons vu dans toutes les figures de la planche premiere, & par la figure 1 de la planche deux, & qu'au contraire, tous les rayons lumineux d'un objet trop près, ne peuvent entrer dans la prunelle. *Voyez* la deuxieme figure de la planche II. les rayons partant des points A B, ne peuvent pénétrer jusqu'au crystallin, & par conséquent ne peuvent entrer dans l'œil, les rayons venant des points C, D, qui n'occupent cependant que la moitié de l'objet, ne peuvent être vus que très-confusément en *a*, *b*, parce qu'ils s'éloignent trop du rayon principal. Au lieu que le même objet A A placé en F, se voit tout entier & très-bien, parce que les rayons *c d*, qui touchent la rétine se rapprochent de ce rayon principal E.

APPLICATION

des Loix de la vision à la perspective pratique.

C'est sur les loix d'optique que nous venons

d'expoſer, que ſe fonde l'art de préſenter les objets en perſpective ſur une ſuperficie platte. Notre ame eſt émue de la repréſentation de la nature, quand elle eſt conforme à la maniere dont les objets ſe peignent ſur le ſens de la vue. Ainſi nous allons voir que les principes de la perſpective, ſuivent les loix de la viſion.

En quelque poſition que ſe trouve le deſſin ou l'ouvrage de peinture, il doit être conſideré comme parallele à l'œil de celui qui le regarde. La ligne qui le termine par en bas eſt de niveau & ſe nomme *la ligne de terre* G, H, *planche II. fig.* 3. Si le tableau eſt circulaire, il faut ſuppoſer une ligne droite à ſa partie inférieure, pour les opérations perſpectives. Il feroit néceſſaire auſſi d'y ſuppoſer des lignes *d'à plomb* ſur les côtés, également utiles pour la perſpective. Ainſi le chaſſis perſpectif eſt cenſé ſe terminer de toute part en ligne droite, quelle que ſoit la forme du tableau.

Cela poſe, il faut convenir de la hauteur de l'œil du regardant, pour la fixer ſur le tableau par une ligne qui eſt perpendiculaire au rayon principal, (*Loi VII*), cette ligne (en perſpective) ſe nomme *ligne horiſontale.* Sa hauteur eſt celle où le regardant eſt cenſé arrêter ſa vue; ſoit que l'horiſon réel ſe voye dans le tableau, ſoit que la ſcène ſe paſſe dans un lieu renfermé; car la ligne horiſontale eſt ainſi appellée, parce que la vue de l'homme eſt arrêtee par l'horiſon, lorſqu'il fixe le terme d'un eſpace de terre unie. S'il eſt placé ſur une hauteur, l'horiſon eſt haut pour ſes regards, & lui laiſſe un eſpace très-conſidérable proportionné à ſon dégré d'elevation. S'il eſt aſſis ou deſcendu dans une partie de terrein enfoncé; alors, ou il n'appercevra qu'un léger intervalle entre lui & l'horiſon, ou même il peut ne plus rien voir du terrein. L'horiſon, dans ce dernier cas, eſt pour lui au-deſſous de la terre, parce qu'il eſt toujours au niveau de ſon œil.

La hauteur de la *ligne horiſontale* ſe tracera à volonté, ſi l'ouvrage eſt ſuſceptible d'être placé en differens lieux & à differentes hauteurs, comme, par exemple, un tableau de cabinet. Mais ſi l'ouvrage eſt immuable, où il touche la terre, ou il en eſt éloigné & peut être placé au deſſus de l'œil du ſpectateur. Dans le premier cas, la ligne horiſontale doit être tracée à cinq pieds environ, hauteur commune de la vue; elle le ſera plus bas à meſure que l'ouvrage ſera plus élevé. Cependant on ne ſuit ce principe à la rigueur que pour les genres de peinture ſuſceptibles d'illuſion, comme le ſeroit de l'architecture, de la boiſerie, une croiſée feinte, &c. Mais dans les tableaux d'hiſtoire, dont le but eſt d'inſtruire, de toucher, & qui ne peuvent pas tromper, on doit choiſir pour la ligne horiſontale, la hauteur la plus convenable au ſujet, ſans s'occuper de celle qu'auroit preſcrit le principe, s'il eût fallu ſe déterminer par le lieu que l'ouvrage doit occuper.

Quelle que ſoit la hauteur adoptée pour la ligne horiſontale, elle doit toujours ſe tracer parallelement à la ligne de terre A, B, *pl. II. fig.* 3.

La ligne horiſontale comprend toute la largeur du tableau, & la vue doit, ſans être obligée de changer de ſituation, en parcourir toute l'étendue. En l'embraſſant d'un coup d'œil, le *rayon principal* a a, *fig.* 1. *planche I*, & *E*, *fig.* 2. *pl II.* ſe termine ſur un point de cette ligne. Or ce point ſe nomme en perſpective le *point de vue*, ou moins ordinairement le *point principal.* JEAN COUSIN. C. *fig.* 3. *pl.* II.

Comme les tableaux peuvent être regardés de differens côtés, le peintre peut placer le *point de vue* à tous les endroits de la ligne horiſontale. Mais ſi ſon ouvrage doit être vu plus particulierement d'un ſeul coté, il aura égard à cette circonſtance pour ne mettre le *point de vue* que dans un endroit qui ſe rapporte au regard du ſpectateur.

Le *point de vue* ſe met rarement hors du tableau, à moins que ce tableau ne ſoit très-étroit. Dans ce cas, la ligne horiſontale pouvant ſe prolonger hors du tableau à un tel dégré qu'elle ne puiſſe former qu'un angle étroit que l'œil embraſſera facilement, (F. *fig.* 2. *pl. II.*), le *point de vue* pourra ſe placer ſur la partie de cette prolongation de la ligne horiſontale, & cette partie qui ſera occulte, ſera cenſée cachée par quelques corps pour l'œil du regardant qui, ſans lui, auroit pu l'embraſſer aiſement. Par la raiſon inverſe, on ſent qu'il ſeroit déraiſonnable de placer le *point de vue* hors d'un tableau d'une grande largeur. Nous verrons que toutes les lignes du tableau qui ſont paralleles au *rayon principal*, tendent au *point de vue.* Ainſi les parties fuyantes des objets ſuivent cette direction. Mais quelle regle nous apprend à fixer leur profondeur reſpective? c'eſt celle du point de diſtance.

Le *point de diſtance* ſe met ordinairement ſur la ligne horiſontale: ſa place eſt déterminée par la diſtance réelle ou ſuppoſée du regardant, au tableau. Le choix de cette diſtance demande une grande attention de la part de l'artiſte; car s'il la ſuppoſe trop courte, les objets de ſon tableau montreront une grande ſuperficie, & ſi l'ouvrage eſt placé au-deſſus de la hauteur de l'homme, ils ſembleront tomber ſur le regardant.

Les loix de l'optique indiquent quelle doit être cette diſtance, (*Loi VII. pl. II. fig.* 2.) L'œil, comme nous l'avons démontré, ne peut embraſſer un objet étendu lorſqu'il en eſt trop près. Pour jouir d'un enſemble, il ne faut pas qu'il forme avec la prunelle la baſe d'un angle plus grand que de 45 dégrés. Mais ſi l'on veut que la vue ſaiſiſſe l'ouvrage avec aiſance, on peut encore réduire cet angle à quarante, trente dégrés, ou moins encore. Or comme de tels angles ont

en longueur deux fois ou deux fois & demi la largeur de leur base, il est nécessaire que le peintre éloigne le *point de distance* du point de vue, d'une fois & demie ou deux fois de la plus grande étendue du tableau, soit qu'elle se trouve dans la hauteur, ou que cette plus grande étendue soit dans sa largeur.

Les lignes qui tendent au *point de vue* se nomment *rayons visuels* e, f, *pl. II. fig.* 3. Leur usage est de déterminer perspectivement les hauteurs & les largeurs.

Les lignes qu'on tire au *point de distance* s'appellent diagonales g, h, *pl. II. fig.* 3. & servent à déterminer la profondeur apparente des *plans* & des *solides*. Nous disons apparente, car les grandeurs réelles des objets n'existent jamais dans un tableau que pour les faces qui sont paralleles à l'œil, soit qu'elles le soient aussi avec la ligne de terre, soit qu'elles lui soient perpendiculaires.

Après avoir exposé les moyens employés dans la perspective, nous allons en faire voir l'usage dont le résultat est l'effet perspectif des plans & des solides de toutes les formes & dans toutes les situations. Notre dessein est de nous borner aux seules opérations absolument nécessaires à prouver nos principes.

OBSERVATION.

Avant que de mettre en perspective l'objet qui doit entrer dans le tableau, le peintre en doit bien arrêter toutes les dimensions.

ARTICLE PREMIER.

DES PLANS.

Mettre en perspective un quarré.

La ligne horisontale ayant été choisie en A, B, *pl. II. fig.* 3. le point de vue en C. & le point de distance en D. on veut avoir la perspective du quarré géométral a, b, c, d, lequel est tracé sous la ligne de terre. Des points a, b, tirez les rayons visuels e, f, qui donneront perspectivement les paralleles a, c, & b, d. Pour déterminer la profondeur que ce plan en perspective doit avoir, eu égard à la distance; du point b (opposé au point de distance), tirez à ce dernier point D une diagonale g, & vous aurez sur le rayon e une section h, qui donnera la profondeur apparente du quarré a, b, c, d. De cette section h, tirez une parallele à la ligne de terre, & vous aurez tout le quarré en perspective.

Observez que si le *point de distance* au lieu d'être en D, se trouve en E, c'est-à-dire, plus éloigné du point de vue, alors la section h se trouvera en i, ce qui diminuera d'autant la profondeur perspective, suivant ce que nous avons dit sur l'effet du point de distance.

Il est encore à remarquer qu'ayant voulu faire un quarré *équilateral*, il étoit superflu de dessiner le géométral a, b, c, d, & que la seule longueur a, b, donnée sur la ligne de terre, eût suffi pour rendre le quarré perspectif par les deux rayons visuels, & par la diagonale prise du point b en D ou en E.

ARTICLE II.

Mettre un parallelograme en perspective.

Le géométral a, b, c, d, *pl. III. fig.* 1. parallelograme étant donné pour mettre en perspective; de deux points a, c, qui touchent à la ligne de terre, tirez les rayons visuels au point A, afin de déterminer les faces fuyantes; ensuite prenez la profondeur réelle a, b, & la portez sur la ligne de terre en e, & de ce point tirez la diagonale au point de distance B, ce qui déterminera la profondeur perspective du plan proposé.

Si cependant le géométral devoit être placé sur le coin du tableau en C, vous ne pourriez vous donner le point e, sur la ligne de terre; en ce cas vous marqueriez la hauteur en dedans du parallelograme de c, en f, & tirant de ce point f, vous auriez la section à la même hauteur que en e, ainsi qu'il se voit dans la figure.

ARTICLE III.

Mettre en perspective un plan qui doit être éloigné de la ligne de terre dans le tableau.

Le parallelograme a, b, c, d, *pl. III. fig.* 2. devant être éloigné du tableau comme de e à a, de f à b, élevez des deux points a, b, deux perpendiculaires jusqu'à la ligne de terre, & de leur rencontre ef, tirez les rayons au point de vue D, ce qui donnera la perspective du plan proposé. Ensuite portez en g la distance fb, ea, & de ce point g, ayant tiré une diagonale, vous avez une section sur le rayon visuel i, qui détermine la distance perspective du plan au bord du tableau. Pour avoir la profondeur de ce plan, du point g, marquez en h sa hauteur b, d, & de ce point h, tirez une diagonale au point de distance B, & la section de cette ligne sur le rayon i, vous donnera la profondeur perspective du plan.

Nota. Les méthodes précédentes suffisent pour mettre en perspective tous les plans réguliers paralleles à la ligne de terre.

ARTICLE IV.

Mettre un cercle en perspective.

Entre toutes les méthodes proposées pour tra-

cer régulierement en perspective un plan circulaire, nous n'en avons pas trouvé qui soit préférable à celle de SERLIO, rapportée par le P. DU BREUIL.

Faites un demi-cercle A B C. *pl. III. fig.* 3. à l'endroit où vous voulez tracer le cercle sur le bord du tableau. Après avoir elevé une ligne C au point milieu, divisez les deux quarts de cercle A B en parties égales *o*, *o*, *o*, &c; de ces points, élevez des perpendiculaires à la ligne de terre : tirez des *points* qu'elles vous donneront, & des deux extrêmités du demi-cercle, des rayons-visuels. De l'angle du premier rayon D, tirez la diagonale au point de distance, & vous aurez la section E, qui vous donnera un quarré perspectif, ainsi que nous l'avons montré dans la premiere opération. De toutes les sections que fera la diagonale sur les rayons visuels donnés par les perpendiculaires *o o o o*, &c. tirez des paralleles à la ligne de terre, & des sections de ces paralleles sur les rayons visuels, vous aurez des points avec lesquels vous formerez très-aisément un cercle perspectif & régulier.

Autre Méthode.

Lorsqu'avec la méthode précédente, on aura appris à dessiner régulierement des cercles perspectifs, on pourra employer la méthode commune qui suffira pour une personne déja exercée. Elle est plus courte.

Faites un quarré géometral A B, *fig.* 4. *pl. III.* divisez-le régulierement par des diagonales, & de leur centre formez le cercle dont le quarré vous donnera le diametre demandé; des sections *a b c d* que fera le cercle sur les diagonales, élevez deux perpendiculaires. Ensuite tirez des rayons visuels des points que ces deux perpendiculaires donneront sur la ligne de terre. Tirez aussi des rayons visuels des extrêmités du quarré & de son milieu. Tirez une diagonale au point de distance, & une autre diagonale de l'angle *e* à l'angle *f*, que formera le quarré perspectif, & des sections de ces diagonales avec les rayons visuels, vous aurez des points avec lesquels vous pourrez tracer le cercle perspectif.

Nota. 1°. Si le cercle, dans le tableau, doit être éloigné du premier plan, on commence par donner au quarré, le degré d'enfoncement desiré ainsi qu'il a été montré par la troisieme opération. Voyez *pl. III. fig.* 2.

2°. L'opération de cercle que nous venons de démontrer, pourra servir aux autres formes circulaires, telles que celles qui sont *ellyptiques*, avec cette différence qu'il faudra tracer l'ellypse dans un parallélogramme qui donnera les diametres demandés, & qu'il sera placé dans le sens qu'on aura desiré.

ARTICLE V.

Mettre en perspective les plans irréguliers.

Avant que d'indiquer la méthode propre à cette opération, il est bon de résumer ce que nous avons dit jusqu'ici relativement aux principes qui donnent les grandeurs perspectives des plans. Ils se réduisent à établir les moyens de donner leur espace en largeur parallelement à la ligne de terre, & leur espace en profondeur ou enfoncement dans le tableau; la premiere se donne par les rayons visuels, & celle-ci par les sections que font sur ces rayons les lignes tendantes au point de distance. Ces deux sortes de lignes partent des mêmes points du géometral qui donnent souvent divers points sur la ligne de terre, dont les uns tendent au point de vue, & les autres au point de distance.

Pour rendre cela facile dans la pratique, proposons les trois points originaux *a*, *b*, *c*, *pl. IV. fig.* 1. à placer en perspective. Vous élevez perpendiculairement sur la ligne de terre les lignes *d*, *e*, qui sont destinées à donner des points qui doivent tendre aux rayons visuels. Ensuite, avec le compas, vous prenez la distance *e*, *c*, qui est celle du point *c* à la ligne de terre; or cette distance est la profondeur qu'on veut avoir en perspective dans le tableau. Vous la portez donc de *e* en *g*. Ensuite tirant du point *g* au point de distance, la section *h* donne l'enfoncement perspectif du point *c*, & le rayon visuel tiré du point *e*, vous a donné la place perspective du même point relativement aux deux autres points *a*, *b*, mis aussi en perspective aux points *i*, *k*.

Ces principes posés & bien conçus, ayant à mettre en perspective le géometral irrégulier A, *pl. IV. fig.* 2. élevez (pour les espaces de largeur) les perpendiculaires passant de chaque point du plan géometral, jusqu'à la ligne de terre. Ces points venant desdites perpendiculaires, tendront par des rayons au point de vue. Puis (pour les distances en profondeur dans le tableau) tirez une perpendiculaire *a* du point *b* opposé au point de distance B, sur cette perpendiculaire, marquez les distances géometrales que vous avez à donner de tous les points du plan, à la ligne de terre ou bord du tableau *a*, *b*, *c*, *d*, placez ces mêmes mesures sur la ligne de terre en 1, 2, 3, 4, puis de ces points, tirez des lignes au point de distance jusqu'au rayon *k* venant de la perpendiculaire *a*, *b*; ensuite de ces distances, coupez les rayons visuels par des paralleles à la ligne de terre, & où le rayon visuel *f* partant du point *h*, rencontrera la parallele de distance 4, venant du même point *h*; ce sera la place perspective de ce point *h*, & ainsi de tous les autres points du plan géometral irrégulier proposé à mettre en perspective.

Nota. On conçoit que cette méthode donnera la perspective de tous les plans tant réguliers qu'irréguliers.

Remarque.

Le plan perspectif se trouve dans le tableau du sens contraire à celui qui est proposé pour le géometral A. c'est-à-dire, que le point *g* en bas dans le géometral, semble être en haut dans le plan perspectif. Cependant il est dans une égale position, relativement à la ligne de terre; car le point *g* est, dans le géometral comme dans la perspective, le plus éloigné du bord du tableau.

Mais si l'on vouloit que le géometral fût mis perspectivement dans le sens opposé, il suffiroit de porter sur la ligne de terre les mesures de la perpendiculaire *b*, *a*, d'une maniere contraire à ce qui a été fait, & de mettre le point *a* en 1, le point *d* en 2, & ainsi des autres.

ARTICLE VI.

Mettre en perspective un plan vu par l'angle. Du point accidental.

Nous avons vu, dans l'article I, que toutes les paralleles perpendiculaires à la ligne de terre étant en perspective, devoient tendre au point de vue. Nous avons vu aussi que toutes les lignes qui se présentoient parallelement à l'œil du regardant, se faisoient paralleles à la ligne de terre. Mais lorsqu'un objet se présente obliquement dans le tableau, aucune de ses faces n'est parallele à la ligne de terre, ni ne peut tendre au point de vue, comme nous l'avons vu dans la *fig. 2. pl. IV.* Ces plans vus obliquement, se peuvent mettre en perspective suivant la méthode indiquée par cette figure. Cependant si l'on avoit plusieurs rayons à réunir en un même *point*; ce qui arriveroit, si l'objet à mettre en perspective étoit orné de moulures, on feroit forcé de le trouver, & il feroit autre que le point de vue & le point de distance: & où toutes ces moulures devroient se réunir, ce *point* se nommeroit le *point accidental*: il faudroit le trouver par le plan de l'objet; c'est ce que nous allons démontrer dans cet article par la *fig. 3. pl. IV.* avant que de passer à l'élévation des corps solides.

Après avoir mis en perspective le quarré A vu par l'angle, suivant la méthode démontrée dans la *fig. 2.* si vous desirez trouver les *points accidentaux*, prolongez les lignes *a*, *b* & *a d*, jusqu'à la ligne horisontale, & où ces lignes y feront des sections B, C, elles vous donneront des *points accidentaux*.

Vous remarquerez que le *point accidental* ne se place dans l'horison que dans le cas où l'objet est posé de niveau au plan de terre ou terrein du tableau. Car ce terrein & tous les plans qui sont de niveau, tendent à l'horison qui lui-même fait le niveau du rayon principal. Voyez *Loi V.* & *VII.* Mais si le plan à mettre en perspective étoit incliné de maniere à ne pas suivre le niveau du terrein, alors le *point accidental* feroit ou dans le champ du tableau, ou hors du tableau, dans le lieu où tendroit une ligne partant d'une des faces visibles de la *scénographie*, ou plan de l'objet mis en perspective. Cette ligne, soit au-dessus, soit au-dessous de la ligne horisontale, feroit fixée sur une perpendiculaire prise dans l'horizon, d'après le plan de l'objet sur le terrein; ainsi supposez le quarré perspectif 2. *fig.* 4. élevé du terrein, & déclinant de l'horizon, comme de *b* en *a*, le *point accidental* de la face *c d* se trouveroit en *e*, sur une ligne perpendiculaire élevée au point *h* qui feroit le *point accidental* du plan sur l'horizon.

Nota. Quelques auteurs ont appellé ces points *aeriens*, quand ils se trouvent au-dessus de l'horizon, & *terrestres* quand ils sont au-dessous.

ARTICLE VII.

Des Solides.

La perspective d'un solide est une figure plane composée des perspectives de chacune des faces du solide que l'œil peut voir à la fois. Leçons d'Opt. de LA CAILLE. Rien n'est plus exact que cette définition du sujet qui va nous occuper; car un objet polygone, piramidal, sphérique ou autre, mis sur un tableau ou dessin en perspective, n'est autre chose qu'une figure absolument plane, qui rassemble toutes les faces qui sont visibles toutes ensemble dans la nature, ou *objet original.* Ainsi le *solide*, en perspective, differe en cela du *plan* aussi en perspective, que celui-ci, quoique raccourci, se voit en son entier, au lieu que le *solide* ne peut présenter à l'œil qu'une partie des faces de son original. D'où suit ce *corollaire* de l'auteur que nous venons de citer. *La perspective d'un polygone ne peut être semblable à son original, à moins que le plan de ce polygone ne soit parallele*, (pour l'œil du regardant.) *au plan du tableau.*

L'opération suivante va prouver tous ces principes.

Ayant à placer sur le bord du tableau un *cube* dont le plan aura deux pieds quarrés, & la hauteur un pied; marquez sur la ligne de terre la mesure donnée 1, 2, au lieu où vous voulez placer votre *solide*, & formez votre plan perspectif sur les méthodes données, *Art. I, Plan II. fig. 3.* Ensuite du point *b*, *planche V. fig. 1.* élevez une perpendiculaire à laquelle vous donnerez un pied de hauteur *e*. De ce point *e*, tirez le rayon visuel: faites-en autant sur la perpendiculaire *d*, & des points *a* & *c* du plan, ayant élevé

élevé des perpendiculaires; où elles rencontreront les rayons visuels partant des points *e e*, ce sera la hauteur perspective des quatre angles des quarrés. Si de ces angles on tire des paralleles sur les faces paralleles à la ligne de terre, & des lignes au point de vue pour les faces perpendiculaires à la ligne de terre, vous aurez l'élévation perspective d'un corps solide demandée.

On sent que cette opération suffira pour parvenir à mettre en perspective toutes les formes de *solides* dont toutes les faces latérales sont égales en hauteur.

On voit, par le résultat de l'opération, que toutes les faces du cube perspectif ne sont pas visibles, & que l'ensemble de cette figure réellement plane, présente trois faces, dont deux sont fuyantes.

Article VIII.

Elever en perspective un solide dont les hauteurs sont differentes.

Pour faire cette opération, il faut établir une échelle d'élévation. Ainsi, les mesures du tableau étant divisées en pied sur la ligne de terre 1, 2, 3, &c. *pl. V. fig.* 2. vous elevez arbitrairement une ligne A, B, perpendiculaire à la ligne de terre, & vous la divisez par les mêmes mesures 1, 2, 3, 4, 5. L'usage de la première mesure est pour les largeurs des plans; celle d'élévation est pour les hauteurs du cube. Des deux extrémités de cette derniere échelle, portez des rayons sur la ligne horizontale. A cet égard on peut prendre un point arbitraire sur l'horison : il n'est pas nécessaire de tendre les rayons de l'échelle au point de vue; puisque, à quelqu'endroit de l'horison qu'ils soient dirigés, l'échelle produira les mêmes mesures.

Votre échelle étant faite, tracez perspectivement le plan du *solide* que vous voulez former. De chacun de ses angles, élevez des perpendiculaires, & prenant sur l'échelle d'élévation les hauteurs perspectives des pierres en talus que vous avez à tracer, portez-les par des paralleles *c, c, c, c, c*, sur les lignes élevées du plan, & où les paralleles couperont ces lignes, seront les hauteurs demandées.

Article IX.

Mettre en perspective un solide vu par l'angle, avec retraites & saillies.

Quoique nous ne puissions pas nous abandonner à tous les détails de la perspective, nous ne voulons cependant pas obmettre les opérations qui servent de principes & de bases à toutes celles qui sont du même genre. Nous allons ici exposer celles qui regardent les corps à *saillies* & *retraites*, par un simple escalier à deux marches, vu par l'angle.

Le plan ou l'assiette des deux marches à mettre en perspective, ayant été tracé *fig. 3. pl. V.* de la maniere qui a été expliquée dans l'*art VI*, suivant la *fig. 3. pl. IV*, je commence par former mon *échelle d'élévation* B D, placée sur le point B, extrémité du rayon venant de A. point de vue qui a servi à tracer mon plan en perspective. Voulant donner à mes marches six pouces de hauteur, faisant moitié de leur emmarchement dont les mesures qui ont servi au plan, sont marquées sur la ligne de terre, 1 *pied* ou 12 *pouces*, je divise mon *échelle d'élévation* en demi-pieds marqués 6, 12, & plus si je voulois faire plus de deux marches. Ces marques de mon *échelle* serviront à déterminer les hauteurs perspectives des deux marches en cette sorte. Premierement, de l'angle *b* du plan perspectif, j'éléve une perpendiculaire *b, e*, qui étant coupée en *e* par le rayon 6, A, me donne la hauteur de la premiere marche. Ensuite du même plan perspectif, j'éleve, pour former la seconde marche, une autre perpendiculaire *c, d*, qui me donnera en *d*, la hauteur de la seconde marche par le point que donnera à cet endroit *d*, la section du rayon 12, A. Cette même perpendiculaire coupée en *a* par le rayon 6, A, donne en même temps audit point *a*, la largeur perspective de l'emmarchement de la premiere marche, & par conséquent le bas de la seconde. Une fois mes deux marches étant profilées perspectivement sur l'angle le plus près de la ligne de terre, je tire des points *b, e, a, d*, des lignes indéterminées aux points accidentaux E, F: j'éleve de tous les angles du plan *f, g, h, i, k, l*, des perpendiculaires, ainsi que je l'ai fait pour l'angle de devant, & j'obtiens par ce moyen des points donnés par les sections que font sur ces perpendiculaires les lignes tendantes aux points accidentaux. Or, ces points produiront les angles de retour qui, étant profilés, acheveront l'apparence perspective de l'escalier proposé.

Par cet exemple, on peut juger que cette méthode aménera facilement à tracer perspectivement tous les solides avec saillies & moulures. En ne perdant pas de vue le principe de cette opération fort simple, savoir que les largeurs & profondeurs de toutes les moulures qu'on aura à faire doivent être déterminées sur la ligne de terre ou une autre ligne qui lui soit parallele, & que toutes les hauteurs soient marquées sur l'*échelle d'élévation* dont nous venons d'établir l'usage.

Article X.

Méthode generale. Treillis perspectif.

Quoique tous les principes fondamentaux

soient réunis dans les figures que nous avons données pour les opérations proposées, il faut cependant avouer que les procédés indiqués ne suffiront pas pour résoudre toutes les difficultés que présentent les différentes figures à mettre en perspective. C'est pourquoi nous devons prévenir que pour acquérir une facilité de tracer exactement toutes les figures, il faut les étudier dans les auteurs qui ont traité de la perspective pratique, ou mieux encore prendre des méthodes sûres sous un maître habile. Et lorsqu'on aura la connoissance des diverses formes que prennent les objets selon leur plan, leur distance & le point d'où ils sont censés être vus, & qu'on aura l'habitude de les tracer, il sera bon, pour exécuter promptement, de se faire une méthode générale qui indique seulement les hauteurs & largeurs des objets en quelqu'endroit du tableau qu'ils soient situés. Assuré de ces deux proportions, le peintre habile tracera ces objets avec assez de justesse sans multiplier les opérations pour chacun d'eux.

Lorsque les objets d'un tableau sont compliqués, il faut faire un dessin à part de toutes les opérations perspectives qu'il exige. Ainsi ayant un papier d'une proportion relative à celle de votre tableau, faites sur le bord inférieur la division proportionnelle des parties qui vous représenteront les pieds, pouces & lignes qui composent sa largeur. Faites la même division sur l'un des bords latéraux, pour en marquer la hauteur proportionnelle, de la même maniere à peu-près qu'on l'a fait sur la ligne de terre, & celle d'élévation. *pl. V. fig* 2. & comme vous le montre ici la *fig.* 1. *pl. VI*. De toutes les divisions de la ligne de terre marquées 1, 2, 3, &c. tirez des rayons au point de vue, coupez-les par une diagonale au point de distance & partout où se feront les sections, faites des paralleles à la ligne de terre, & vous aurez autant de pieds d'enfoncement que vous aurez de pieds de largeur. Si le terrein de votre tableau a plus de neuf pieds d'enfoncement, telle qu'est la mesure du tableau de A en B, il faut du point o, tirer une nouvelle diagonale, & recommencer l'opération qui vient d'être faite pour les premiers neuf pieds. On peut augmenter ainsi les degrés d'enfoncement jusqu'à l'horison, si on le veut.

Quant au vuide qui se trouve entre *h* & *g*, on le remplit en prenant une des largeurs des pieds qui sont sur une des paralleles supérieures, comme par exemple sur celle *o*, *i*, & portant cette mesure sur la même parallele qu'il faut prolonger de *i* vers *g*, en *a*, *b*, *c*, , & de o en *p* pour l'autre extrémité du tableau; vous faites alors passer de toutes ces mesures des rayons au point de vue, & vous aurez partout des divisions qui établiront complettement le treillis perspectif.

Cet ouvrage une fois exécuté sur toutes les parties du terrein à meubler, s'il s'agit d'y placer un solide de dix pieds de large, dont la face la plus enfoncée soit à six pieds de la ligne de terre, & à six pieds du rayon *a*, A, il faudra opérer comme le montre la *fig.* 2. *pl. VI*. dans laquelle nous n'avons pas rassemblé tous les carreaux qui doivent composer le treillis ou carré perspectif, pour ne pas embarrasser la démonstration par des lignes trop multipliées. D'abord, pour déterminer l'enfoncement de votre *solide*, que vous voulez à six pieds perspectifs: du point de la division marqué du n°. 6 (sur la ligne de terre), il faut mener une ligne à l'un des points de distance C, & vous aurez la section *b* sur la ligne *a*, A, qui vous donnera l'enfoncement demandé, & de ce point *b*, tirez une parallele, vous aurez la base de la face postérieure de votre *solide*. Pour en déterminer la largeur que vous voulez de dix pieds, il faut compter dix depuis le point 6, ce qui vous amene au n°. 16. De ce point 16, menez un rayon au point de vue, & où ce rayon coupera la parallele *b* en *e*, ce sera le terme de la largeur du *solide*. Quant à l'angle de devant, en supposant que le plan de ce *solide* soit un triangle régulier, dont le point *g* soit à un pied de la base, on le trouvera en opérant de cette sorte: du n°. 5 de la division sur la ligne de terre, menez un rayon visuel, & où sa section sur la diagonale *a* B vous donnera le point *h*, vous aurez un pied plus avancé que le point *f*. Sur ce point tirez une parallele *a*, *b*, *c*, & vous aurez, (en prenant moitié de l'espace *h*, *k*,) le point *g*, qui est l'angle antérieur de votre solide.

Ce plan perspectif étant déterminé, il s'agira de trouver la hauteur qu'on veut être de douze pieds; pour cet effet, du n°. 12, sur l'échelle de hauteur, menez un rayon au point de vue, & où la perpendiculaire indéterminée, élevée sur le point *b*, coupera ce rayon 12 en o, vous aurez la hauteur perspective de la face postérieure de votre solide, dont la largeur sera fixée par les points *p*, *q*, lesquels sont donnés par les perpendiculaires élevées des points *a*, *e*, du plan. La hauteur de l'angle antérieur sera fixée par le même moyen, c'est-à-dire, en élevant sur le point (donné par la parallele *h*, sur le rayon *a*, A) une perpendiculaire en *m*, qui étant porté parallelement à o, *q*, vous donnera en *n* le terme de la hauteur de l'angle.

Si vous voulez placer des figures dans différens endroits de votre quarré ou treillis perspectif, pour en avoir les hauteurs, du numéro 5 de votre échelle d'élévation *a*, *z*, menez un rayon visuel, & où les paralleles du plan couperont cette échelle sur la base *a*, A, vous éleverez des perpendiculaires jusqu'au 5, A, qui vous donneront des points à tous les points des plans désirés, comme on le voit par les exemples de la même *figure* 2, en *r*, *s*, & en 5, *t*.

On peut, en multipliant les échelles de hauteurs sur la ligne *a*, *z*, obtenir les mesures de

tous les autres objets à élever dans le tableau, & les placer sur tous les plans possibles, dans une proportion fort exacte, même les objets qui doivent être placés au-dessus de l'horison. Nous allons en donner un exemple par une autre figure, pour ne pas mettre de confusion dans les lignes & les lettres de renvol.

Nota. J'observerai encore une fois que les échelles d'élévation se peuvent faire à tous les endroits du tableau qu'il sera commode à l'artiste de choisir; & il peut en mener les rayons sur la partie de la ligne horizontale qui lui plaira, ainsi que je l'ai dit Art. VII, parce qu'il en résulte toujours les mêmes hauteurs progressives.

Je passe à la maniere de trouver le plan & la proportion des objets qu'on veut mettre en l'air.

Après avoir fait le treillis perspectif suivant la méthode qui vient d'être indiquée, & avoir divisé & cotté les bords du dessin; si je veux placer un parallelipipede élevé à quatre pieds de terre, ce cube ayant deux pieds & demi de long, sur un pied d'épaisseur, ainsi que le montre le plan A, *fig. 3. pl. VI*; si je veux, dis-je, qu'il soit placé à un pied d'enfoncement dans le tableau, & à six pouces du rayon *z*, *v*; j'en trouve aisément la perspective sur le treillis en *a*, *b*. Si mon intention est telle que je veuille l'objet distant du plancher comme de *c* en 5; du point 5, je tire un rayon au point de vue *v*; puis ayant mené sur le rayon inférieur *z*, *v*, des paralleles partant des lignes du plan *a*, *g*, je leve sur l'échelle perspective de hauteurs, des perpendiculaires partant de la section des paralleles sur le rayon inférieur. A la rencontre de ces perpendiculaires sur le rayon supérieur 5, *v*, je tire des paralleles indéfinies *k*, *k*, & aux endroits o, o, o, o, où ces paralleles rencontrent les perpendiculaires élevées sur les points *b*, *i* du plan, j'ai des points qui me donnent le terme des largeur & profondeur de mon parallelipipede du côté *o*, *o*, o, o, & j'ai le terme de largeur & profondeur du côté opposé, en élevant des perpendiculaires qui offrent les points donnés par les mêmes paralleles.

Pour attacher ce *solide* au plancher avec une corde en son milieu, il faut, d'angle en angle du plan & de la face supérieure du parallelipipedo, tirer des diagonales. Leurs rencontres donneront les milieux de ces parties, par lesquels milieux vous avez une perpendiculaire exacte que vous élevez indéfiniment. Il s'agit maintenant d'avoir le point de son attache au plancher; pour l'obtenir, du milieu d'en bas, ou plus simplement du milieu déterminé sur la face supérieure, menez une parallele sur le rayon 5, *v*. où elle le rencontre, prenez un point. Ensuite tirez du point *c* qui marque le bord du plancher, un rayon en *c*, *v*, & ayant élevé sur le point, (venant du milieu en *r* sur le point 5, *v*,) une perpendiculaire jusqu'à la rencontre du rayon *c*, *v*, vous menez une parallele de *u* en *s*, & à la rencontre de la perpendiculaire du milieu, vous avez le point d'attache de la corde au plancher.

S'il arrivoit que le parallelipipede ou tout autre *solide* fût incliné au-dessus, ou au-dessous de l'horison, alors sa déclinaison donneroit, par les moyens proposés, *fig. 4. pl. IV*. des points accidentaux auxquels tendroient toutes les moulures dont il seroit susceptible.

On sent par cet exemple, que le *treillis perspectif* donne les moyens prompts de mesurer les objets en l'air, à quelque profondeur qu'on les veuille placer dans le tableau.

Son usage propre, comme nous l'avons dit, aux seules personnes instruites, est d'une commodité infinie. La tradition nous apprend que le *Poussin*, *le Sueur*, *la Hyre*, & les autres peintres savans en perspective de notre Ecole, n'employoient pas d'autre méthode.

Article XI.

Donner au point de distance dans le tableau, la valeur de tel éloignement qu'on pourra desirer.

Nous avons démontré dans l'exposition des loix d'optique, Loi VII. *pl. II. fig. 1.* que le point de distance devoit être éloigné du point de vue de telle sorte, que la plus grande dimension du tableau formât avec l'œil un angle de quarante-cinq dégrés au plus. Or, la longueur d'un tel angle ayant à-peu-près un quart en sus de sa base, on conçoit que le point de distance ne peut jamais se trouver dans le tableau avec le point de vue qui y est le plus souvent placé. Il se présente d'abord un moyen, qui est de prolonger, (en allongeant le tableau par une toile, ou quelqu'autre objet,) la ligne horisontale, autant qu'il peut être nécessaire pour y mettre le point de distance à un éloignement convenable. Mais ce moyen rencontre des difficultés souvent insurmontables, surtout pour un grand ouvrage. On l'applanit, en réduisant l'échelle de la ligne de terre, & ce moyen aura le même résultat que l'opération qui éloigneroit en effet le point de distance en prolongeant l'horison, comme nous allons le démontrer.

Cette méthode consiste à prendre une portion de la distance réelle de l'œil au tableau, afin qu'elle puisse y être contenue, & qu'elle tienne lieu du vrai point de distance. Il faudra observer, en usant de ce procédé, de n'employer que des mesures régulieres, telles que la moitié, le quart, ou telles autres portions des profondeurs géométrales des objets, pour trouver ensuite leurs enfoncemens perspectifs. Nous apportons en exemple la *fig. 1.* de la *pl. IV*. Soit un tableau *a*, *o*, *p*, *q*, dont le bord inférieur soit divisé en

huit parties égales, lesquelles représentent autant de pieds; de chacun de ces pieds marqués par des points 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, tirez des rayons au point de vue A, si votre intention est d'avoir un carrelage enfoncé, parallelement, dans le tableau, & qui, par-là, aura autant de profondeur que de largeur, comme ici, de huit pieds. Il faut d'abord déterminer la place d'un point de distance *emprunté* en proportion réguliere avec la distance réelle. Ainsi, dans cet exemple, ayant fixé le point de distance réel à dix pieds du point de vue, si nous le rapprochons de moitié, il pourra se marquer dans le tableau en B, toujours sur l'horizon.

Ce point B représentatif de la distance réelle, en pourra tenir lieu de la maniere suivante. Il faut, pour avoir la parallele *h*, *e*, enfoncée de huit pieds dans le tableau, au lieu de prendre le point 8 pour avoir la diagonale au point de distance, ne prendre que le point 4, qui est la moitié de la largeur des huit pieds, & le proportionne à la moitié du rapprochement du point de distance au point de vue. De ce point 4, menant une ligne au point *emprunté* B, vous aurez une section en *c*, sur le rayon A, o, qui vous donnera un point pour la parallele *h c*, marquant l'enfoncement de huit pieds perspectifs de la base du tableau.

La preuve en est que, si de l'angle *a*, je tire une ligne *b b*, à un point de distance placé à dix pieds effectifs du point de vue, j'aurai la section au même endroit *c*, sur la ligne *a* 8, par cette diagonale *a*, *b*, *b*, que par l'autre diagonale 4, B, & que les autres sections produisent les mêmes paralleles comme *d*, *e*, *f*, *g*.

Dans le cas où l'on voudroit que le treillis perspectif eût une profondeur plus considérable, comme, par exemple, de seize pieds, il faudroit du point *a*, qui donne la largeur de huit pieds, tendre au point *emprunté* B. Cette diagonale donnera sur le rayon A, *o*, le point *d* marquant l'enfoncement perspectif de seize pieds.

Si on vouloit à ces seize pieds de profondeur perspective, ajouter encore huit pieds, ce qui feroit vingt-quatre depuis la base du tableau, alors on partiroit de la section *h*, sur le rayon *a*, A, pour tirer une ligne au point *emprunté* B, & l'on auroit la section *k*, qui donneroit le point nécessaire à une parallele déterminant les vingt-quatre pieds d'enfoncement desiré.

Nous avons montré ci-devant, *article IX.* & *pl. VI. fig.* 1. comment on peut remplir de carrelage les espaces vuides entre les bords du tableau & les rayons *a*, o, projettés au point de vue.

Il faut observer encore que la diagonale 4, B, partant du milieu 4 du tableau, ne rencontrant que la moitié des rayons visuels qui sont A, 5, A 6, A, 7, A 8, & que par conséquent, n'y ayant que quatre sections, elles ne produisent les profondeurs que de deux pieds en deux pieds.

On remédie à ce défaut, en prenant des demi-pieds x, x, x, x, d'où on tirera des rayons visuels, qui recevront des sections de la diagonale 4, B, & produiront autant de paralleles, & conséquemment de profondeur que la grande diagonale *a*, *b b*, comme on en peut juger par les *sécantes* i, i, i, i.

On peut abréger cette opération, & obtenir les mêmes sections sur les rayons visuels A, *a o*, partant des points numérotés sur la base du tableau, en tirant des diagonales d'angle en angle des quarrés perspectifs, comme on le voit dans la figure par les diagonales de *a* en *c*, de *h* en *d*, & de *m* en *k*, qui donneront des points d'où l'on obtiendra des paralleles nécessaires à former le treillis perspectif.

Si l'on desiroit une distance aussi éloignée du point de vue que celle qui est proposée dans notre exemple, & que, faute d'espace dans le tableau, on ne pût y placer le point de la distance *empruntée* à la moitié de la distance réelle, comme on l'a fait ici en B; alors on prendroit, toujours sur l'horizon, un point comme en C, éloigné du point de vue seulement du quart de la distance réelle, & l'on y tendroit une ligne partant d'une mesure faisant le quart de la largeur du tableau, comme ici du point 2, & l'on voit que le point *h* se trouve parallele à *c*, donné par la ligne *a*, *b b*: car le point 2 est, par rapport au nombre des pieds 8, en même proportion que les deux pieds & demi de C en A, sont à la distance de dix pieds à laquelle tend la ligne *a*, *bb*.

Et par la raison que pour avoir toutes les sections dans la moitié que donne l'intervale 4, 8, il a fallu diviser les pieds en demi pieds ou six pouces; de même, pour avoir toutes les sections dans le quart que donne l'intervalle 1, 2, il faut diviser les deux pieds ou huit parties de trois pouces, alors vous aurez des paralleles pour huit pieds de profondeur, & les résultats étant les mêmes, les trois diagonales produiront des superficies telles qu'elles doivent être, étant vues à dix pieds de distance du tableau.

Article XII.

Méthodes méchaniques.

Les moyens que nous venons d'indiquer pour mettre en perspective les objets qui doivent entrer dans un tableau, sont des pratiques mathématiques qui s'étendent à toutes les formes, & les expriment avec la plus rigoureuse exactitude, sans avoir besoin de la nature. Mais quelques maîtres ont indiqué des pratiques purement méchaniques ou plutôt *machinales*, par lesquels on parvient à copier la nature assez fidelement.

Paul Lomazzo enseigne dans son traité de la

peinture, une méthode fort simple dont il attribue l'invention à Bramante, architecte célèbre. Elle a, depuis, été présentée par Dubreuil & d'autres écrivains sur la perspective. C'est la méthode de copier la nature sur un voile divisé par carreaux au travers duquel on voit la partie qu'on aura choisi : cette méthode se pratique mieux encore avec un beau verre encadré dans une bordure de bois plate. A l'arrasement de ce cadre, formez des divisions, sur chacune desquelles vous fixerez une très-petite pointe. Attachez des fils à ces pointes, dont les uns étant *perpendiculaires* & les autres *horizontaux*, donneront des carreaux conformes aux divisions. Puis ayez un papier destiné à recevoir votre dessin dans les mêmes proportions que celles de votre verre, & sur lequel vous aurez tracé autant de carreaux qui seront aussi proportionnés à ceux du verre. Tout étant ainsi préparé, placez votre verre bien verticalement devant l'objet que vous voulez imiter. Vous vous en éloignerez de maniere à voir d'un même coup d'œil tout ce qui s'appercevra dans l'encadrement du verre ; & fixant votre regard sur un point principal du tableau original, par le moyen d'un petit anneau fixé sur la table qui portera votre cadre, afin de le voir toujours de même, comme au travers d'une loupe, vous copierez ce qui se trouvera sur les carreaux correspondans de votre papier, dans chacun des carreaux du verre, & il en résultera les mêmes grandeurs & emplacemens proportionnels & perspectifs. On sent bien que cette méthode devient nulle si l'on ne veut pas se restraindre à tout ce que présente le naturel.

Leonard de Vinci, *Trattato della pittura*, chap. 322. donne une regle sur la diminution linéale des figures. « Si les figures du second plan, » dit-il, sont censées aussi éloignées du premier » plan que celles-ci le sont du regardant, alors » elles paroissent de moitié moins grandes : il en » sera de même de celles du troisiéme plan, &c. » On voit que cette leçon, quelque juste qu'elle puisse être, ne donne que la mesure de hauteurs égales entr'elles ; mais qu'elle n'établit aucun moyen de profondeur pour leurs plans, ni pour les espaces intermédiaires, d'où il suit qu'elle n'est pas d'un secours bien étendu. Nous avons cependant cru pouvoir placer ici cette regle générale qui servira à juger de la justesse des diminutions perspectives dans les grands ouvrages.

Ce seroit ici l'occasion de parler des moyens précis qu'offre la chambre obscure, si le goût général pour la physique expérimentale n'avoit universellement répandu la connoissance & même l'usage de cet ingénieux instrument d'optique.

Mais, comme il est dangereux pour une personne qui veut perfectionner ses organes & sa raison par l'exercice du dessin, de produire des ouvrages par un moyen qui ne laisse rien à faire à l'application ; comme d'ailleurs on n'est pas à portée d'avoir une chambre obscure partout où la nature offre des objets piquans à saisir ; comme aussi l'on ne peut pas toujours avoir les chassis propres à la méthode de Bramante, j'indiquerai ici un moyen simple, d'un usage universel, & qui a été employé avec le succès qui naît de la clarté & d'une juste combinaison par un artiste habile, M. *Grillet*, qui a consacré son savoir à l'enseignement du dessin.

Si l'on veut copier, par exemple, le paysage que présente la *fig.* 2. *pl. VII.* il faut, (après avoir pris la distance convenable,) commencer par dessiner exactement l'arbre A. & la partie du terrein du premier plan B C. Ces objets une fois bien placés, serviront d'échelle pour toutes les autres parties du paysage. Car, portant une parallele *occulte* du point *a* de la petite fabrique située sur la montagne, jusque sur le tronc de l'arbre A, & de même une autre parallele à sa base, vous avez la la hauteur perspective de *c* en *d*, & pour la largeur du même objet, vous laissez tomber des à-plomb sur la terrasse, & vous avez sa juste étendue de *e* en *f*. Vous répétez cette opération mentale pour la petite tour *g*, pour le petit pont qui est dessous, pour les touffes d'arbres *h* & *i*, & ainsi vous obtenez les mesures & proportions relatives à l'arbre & au terrein, de tous les objets de la nature soumis à votre coup d'œil, vus bien en perspective.

On conçoit que cette méthode sera d'une utilité réelle pour les personnes qui ne savent pas la perspective ; mais que celles qui en seront instruites, en useront avec bien plus d'aisance & de succès.

PERSPECTIVE DES PLAFONDS.

ARTICLE PREMIER.

Principes de la perspective des Plafonds.

En démontrant les principes sur lesquels roulent la perspective propre au plafond ; il résultera qu'une colonne ou un pilier vu dans le sens vertical, c'est-à-dire, dont les hauteurs sont paralleles à la surface du tableau, portera son plan & son épaisseur au point de vue ; mais que les mêmes objets vus en plafond, conserveront, au contraire, la grandeur géométrale de leurs plans, & que leurs hauteurs tendront au même point de vue.

Les objets qui se peignent dans les plafonds, sont censés être vus au-dessus du plan du plafond, au travers d'une surface diaphane qui est située au-dessus de notre tête, dans une position perpendiculaire au rayon principal, & par conséquent parallele à notre œil.

Le peintre ayant choisi le lieu A, *pl. VII. fig.* 3. d'où son plafond doit être vu de la maniere la plus avantageuse, y placera le point de vue en B, parce que le regardant étant placé dans

cet endroit, & levant la tête pour tourner facilement ses yeux perpendiculairement au-dessus, le rayon principal C, qui agit sur sa prunelle, s'arrêtera en ce point B. du plafond, ce qui y détermine le point de vue.

Ce point une fois posé, & le regardant étant placé devant l'un des bords du plafond parallele à son œil, il faudra tracer la ligne horizontale *a a*, parallelement à ce bord *b b*, appellé ligne de terre dans la perspective ordinaire.

Si, maintenant, il a à peindre dans son plafond une ouverture de croisée telle que C, D, E, F, la largeur en étant donnée sur la ligne de terre, ou plutôt sur le bord du plafond *b b*, on tire des rayons au point de vue B, lesquels donnent les lignes de hauteurs tendantes audit point de vue B. & des angles de la croisée E, F, & C, D, tirant des rayons à l'œil du regardant *d*: leurs sections sur les rayons au point de vue *h*, *i*, *k*, *l*, détermineront la perspective de la croisée proposée.

Il résulte de la démonstration ci-dessus; premierement, que le bord du plafond *b*, *b*, a le même office que la ligne de terre dans la perspective verticale, & qu'il sert à marquer les points de largeur des objets d'où l'on doit tendre au point de vue, avec cette différence que dans la perspective des plafonds, ce sont les lignes de hauteurs qui y sont tendantes, & que dans l'autre, ce sont les plans.

2°. Que la distance n'est pas arbitraire ici, comme il arrive dans les perspectives ordinaires, mais qu'elle est déterminée par l'éloignement de l'œil du regardant au plafond en B, où l'axe optique le rencontre perpendiculairement.

3°. Que les objets perspectifs, dans les plafonds, ont une apparence plus étroite du côté du regardant que du côté opposé, ce qui est conforme au résultat des perspectives ordinaires; puisque les lignes tendantes au point de vue, partant de la ligne de terre, il est nécessaire qu'elles y soient dans leur écartement réel, & qu'elles se rapprochent à mesure qu'elles s'en éloignent, & tendent au point de vue.

4°. Enfin, nous voyons que les parties du plan de l'objet qui sont représentées ici dans l'original par l'épaisseur du *tableau* sous le *linteau*, depuis *l*, jusqu'en *n*, conservent leurs largeurs dans la peinture des plafonds, & ne diminuent qu'en raison de leur élévation, comme on le voit en *l*, *m* dans la figure tracée perspectivement en *h*, *i*, *k*, *l*.

Nous donnons, *fig.* 1. *pl. VIII.* la figure perspective de la croisée C, D, E, F, qui a servi à établir nos principes, telle que le regardant A doit la voir au plafond; car ne pouvant donner notre démonstration que sous une apparence perspective, nous n'avons pu développer la figure telle qu'elle naît des principes que nous établissons.

La ligne *b*, *b*, est la partie du plafond qui tient lieu de la ligne de terre.

Celle *a*, *a*, est l'horizontale où se voit le point de vue E, & toutes ces données sont dans des rapports exacts avec les mêmes qui sont sur la *figure* 3. de la *planche VII.*

Article II.

Trouver sur les plafonds les dimensions des objets.

Nous allons donner l'application des principes que nous venons d'établir, en exposant les méthodes connues pour opérer dans les plafonds.

Il doit être dit avant tout, que pour l'intelligence de ces opérations, quelque faciles qu'elles soient, il faut bien se rappeller des moyens proposés dans la perspective verticale. Dans cette supposition, si l'on a à peindre un plafond de neuf pieds de long sur six de large, C, D, E, F, *fig.* 11. *pl. VIII.* dont une échelle proportionnée 1, 2, 3, &c. après avoir fait des divisions relatives à celles du plafond sur la ligne de terre; après avoir mis le point de vue, & la ligne horizontale en leurs places convenables, d'une part, à l'étendue du lieu, & à l'endroit d'où il peut être le plus aisément apperçu, & de l'autre part, c'est-à-dire, par rapport au point de distance, quand il sera placé au même éloignement que celui de l'œil du regardant au plafond: éloignement que je mets ici de neuf pieds de A en B, supposant que la piéce a quatorze pieds de haut: après, dis-je, toutes ces opérations préliminaires, si je veux prendre au pourtour une corniche d'un pied, & au-dessus un socle de deux pieds, je prends sur la ligne du plafond E F, figurant une ligne de terre, un point en 1, & un autre en 3. Assuré de ces mesures, je projette un rayon visuel de E en A, & où des rayons tendans au point de distance B, & partant des points 1, 3, couperont le rayon au point de vue comme en *a*, *b*; je tire des paralleles à la ligne de terre *b*, *c* & *a*, *d*. Pour le retour, je le trouve sur des rayons visuels tirés des angles E, C, D, par les sections qu'y donnent les paralleles *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*.

Observation. On voit que plus les objets s'approchent du point de vue, moins ils montrent de leur hauteur: c'est une suite du résultat n°. 4 des principes que nous avons posés dans l'article précédent.

Article III.

Mettre en perspective les membres d'architecture, dans les plafonds.

Pour donner un exemple des différentes méthodes usitées pour mettre en perspective les détails d'ornemens d'architecture dans les pla-

fonds, nous proposerons une corniche très-simple, telle qu'elle est géométralement profilée en *a*, *b*, *c*, *pl. IX. fig. 1.*

Pour l'opération dont il s'agit, si l'on suppose, par exemple, que la corniche à peindre en perspective, doive être d'un pied de haut, on porte cette grandeur sur un des angles du plafond dans le dessin qu'il est nécessaire d'en faire, ainsi que nous l'avons déja dit.

Avant tout autre procédé, il faut placer le point de vue au lieu qui lui doit être destiné, comme ici en A, centre du plafond, où l'on voit que les bords B, C, en sont à égal éloignement. Ensuite menez un rayon *d*, A, partant de l'angle du plafond au point de vue. Tirez des points du profil géométral *e*, *f*, *c*, des lignes tendantes sur le bord du plafond : elles vous y donneront les points *g*, *h*, *a*. De ces points, tirez au point de distance des lignes que vous arrêterez au rayon *d*, A, cette opération donnera les hauteurs de la corniche, qui doivent se trouver sur le profil perspectif que vous avez à former.

Pour avoir les largeurs, ou les saillies différentes qui doivent se dessiner aussi sur ce profil, il faut porter sur une ligne de niveau au bord du plafond C, les mesures desdites saillies en *i*, *k*, *l*, *b*, & posant une pointe du compas sur l'angle du plafond *d*, *a*, vous portez par des demi-cercles les mêmes points sur le bord du plafond *d*, *l*, *m*, *n*. De ces derniers points, tirez des rayons au point de vue A, & de leur rencontre avec les perpendiculaires venant des points de hauteurs, *d*, *g*, *h*, *a*, prises sur le rayon d'angle, vous formez le profil perspectif *o*, *q*.

On trouve le développement de la corniche perspective telle qu'elle doit être exécutée sur le plafond, en tirant de tous les angles du profil perspectif que nous venons de tracer, des rayons paralleles au bord B, ce qui donne les moulures 1, 2, 3; & pour avoir les mêmes moulures du côté C, vous élevez des points de sections *q*, *r*, *s*, *t*, *v*; donnez sur les rayons d'angles, les lignes 4, 5, 6, & vous avez exactement le trait de la corniche demandée, vue en plafond. Elle est de la même largeur dans les quatre côtés, le point de vue étant au centre, ainsi qu'il a été convenu.

Dans le cas contraire, où, comme dans la *figure* 2, même *planche*, on voit que le point de vue A est plus éloigné du bord du plafond D que de celui E; l'opération devient un peu plus longue, en ce qu'il faut former deux profils perspectifs, au lieu d'un seul, qui est suffisant pour l'exemple précédent. Ces deux profils sont nécessaires, parce que la corniche doit avoir une apparence perspective plus large sur la partie du plafond la plus éloignée du point de vue, & qu'on ne peut obtenir ces différentes largeurs que par des profils aussi différens.

Afin de ne pas multiplier les opérations, nous supposons dans cette *figure* 2, que le profil géométral est le même que celui de la corniche précédente, ce qui donne aussi le même profil perspectif du côté D, que sur le bord C de la *figure* 1.

La différence de l'opération consiste donc à former le second profil perspectif sur le bord E. Il doit partir du premier, & on l'obtient, 1°. en tirant, des points *a*, *b*, *c*, donnés sur le rayon d'angle *d*, A, par les lignes venant des hauteurs de la corniche, des paralleles *g*, *h*, au bord E. 2°. En prenant pour les saillies ou largeurs de ladite corniche, les distances qui existent des points donnés sur les rayons d'angles *a*, *b*, aux extrémités des saillies *e*, *f*; & en les portant sur les paralleles *g*, *h*, en *i*, en *k*, &c. Le second profil perspectif, tel qu'on le voit de *m* à *k*, étant tracé par ces moyens; des moulures *i*, *k*, du second profil, élevez des perpendiculaires; & des points des moulures *e*, *f*, du premier profil perspectif, tirez des paralleles : de la rencontre de toutes ces lignes, vous aurez les points *n*, *o*, qui vous donneront un profil d'angle, d'où menant des lignes 1, 2, 3, pour le bord E, & celles 4, 5, 6, pour le bord D du plafond, vous aurez toutes les moulures demandées. En traçant le profil de l'apparence perspective de la corniche, vous observerez que du côté de la corniche D D, l'angle ne donne pas une ligne droite, ainsi que dans la *figure* 1. Comme cette ligne d'angle fait voir les formes de la corniche, il faut que les renflemens apparoissent du côté de la plus grande largeur, comme en *a*, *n*; & que les *gorges* ou cavités se portent sur l'apparence la moins large E, comme nous l'avons fait de *n* à *o*.

Article IV.

Mettre en perspective sur un plafond un corps solide placé au de-là de son cadre.

Nous avons présenté les moyens de peindre des objets dans l'intérieur du cadre, ou des bords du plafond; on sent qu'il est à présent nécessaire de donner des exemples pour ceux qui sont censés porter sur le nud du mur, ou même au de-là du mur.

Si dans l'espace d'un plafond quarré dont se voit une partie sous les lignes A, B, C, *fig. 3. pl. VIII*, lesquelles lignes en forment les bords ou nud des murs qui se trouvent en D, E, vous avez à peindre, d'abord, une corniche qui sera d'un pied quarré dans sa coupe, dont la hauteur se trouvera au nu du mur en *a*, *b*, *a b* & *a*, *b* : ensuite des pilastres d'un pied quarré, couronnés par un membre faisant soffite : entre lesdits pilastres, vous porrez la hauteur géométrale de la corniche en *c*, *d*, pour l'avoir sur le rayon d'angle *f*, tendant au point de vue, ainsi que nous l'avons vu dans les figures precédentes. Quant à la saillie

perspective de la corniche, elle est omise dans cette figure 4, pour ne pas multiplier les lignes dans l'opération; la hauteur de la corniche ayant été déterminée par la section *g*, de la ligne de distance tirée du point *d*, je porte sur la ligne du plafond ou ligne de terre C, F, la mesure proposée pour la hauteur des pilastres, que je suppose être de sept pieds, en *h*. De ce point, j'ai, par une ligne tendante au point de distance, la hauteur perspective en *i*, sur le même rayon d'angle *e*, *f*. Des points de sections *g*, *i*, je tire en tous sens des paralleles aux quatre bords du tableau par les moyens indiqués *fig.* 1, & ces paralleles déterminent les hauteurs des objets. Quant à leur épaisseur, je place les plans géométraux o, *o*, *o*, au-dessous de la ligne de terre C, F, & je les y fais toucher, si je veux que la face de ces objets soit d'à-plomb avec le nu du mur E. Je tire alors des angles de ces plans o, *o*, o, des rayons visuels qui s'arrêtant sur les paralleles *k*, *k*, *k*, *k*, donnent perspectivement toutes les faces & épaisseurs visibles des objets vus en plafond.

Si on veut que l'objet, (qui est ici le même pilastre d'un pied,) soit censé vu au-delà du nu du mur, comme dans le plan G, distant de *m*, de la ligne de terre; il faut, sur le dessin, placer le géométral à la distance desirée, & de-là tirer des rayons au point de vue; & pour fixer le terme des hauteurs, sur une ligne de terre occulte *n*, *n*, (tirée de l'endroit d'où l'on veut que l'objet soit éloigné de la réelle ligne de terre,) placez la hauteur géométrale desirée, & de ce point tirez la diagonale *p*, *q*, qui coupant le premier rayon visuel partant du géométral, vous donnera la hauteur perspective de ce corps plus éloigné, en *q*; car si vous opériez à cet égard comme on fait dans la perspective verticale, en levant des perpendiculaires des angles du plan G, jusqu'à la ligne réelle du tableau, vous auriez, par ce procédé, le plan en P, plus avancé dans l'intérieur du plafond, au lieu d'en être plus éloigné, ainsi qu'il a été demandé.

Observation générale.

Nous nous sommes contentés, dans les exemples que nous venons de donner, de proposer les opérations sur des formes quarrées, comme étant les plus simples. On sent que si l'on a des formes circulaires à exécuter, on peut, en opérant, appliquer les moyens que nous avons démontrés dans les *figures* 3 & 4 de la *planche III.* répondant à l'article IV. du Traité de la Perspective verticale ou ordinaire, touchant la maniere de diviser les cercles pour les mettre en perspective.

PERSPECTIVE DES OMBRES.

Le contour d'une ombre reçue sur une surface, n'est autre chose qu'une perspective dont le point lumineux tient lieu de l'œil; le contour de la surface éclairée est l'original, & la surface qui intercepte l'ombre, est le tableau. LA CAILLE, Leçons élémentaires d'optique.

Cette définition d'un savant mathématicien, nous exprime comment les formes des ombres sont soumises à des regles de perspective.

Avant que d'exposer celles qui renferment les principes fondamentaux de la perspective des ombres, nous dirons un mot de leur différence.

Les ombres sont produites ou par un corps lumineux très-étendu, tels que le soleil, la lune, ou le feu d'un grand incendie, &c. ou bien par la lumiere d'une lampe, d'un flambeau, &c.

ARTICLE PREMIER.

Effet des ombres produites par les grands corps lumineux.

Les grands corps lumineux, à une grande distance, produisent des ombres paralleles, parce que les rayons de la lumiere qu'ils nous transmettent, sont presque paralleles.

Si le soleil entre par le trou du volet d'une chambre bien fermée, il y produit un rayon de vive lumiere. 1°. Si l'on se place de telle sorte qu'on voye ce rayon dans son exacte étendue, Voyez *pl. I. fig.* 3. on le verra égal dans toute sa longueur; & l'on sçait que si le rayon tombe bien perpendiculairement sur la surface qui recevra sa base, il sera de même grandeur que le trou qui sert de passage au rayon.

2°. Si l'on se place de maniere à voir ce rayon par une de ses extrêmités, alors l'extrêmité opposée à l'œil du regardant, semblera diminuer par l'effet de la perspective. C'est ainsi que les rayons du soleil échappés d'un nuage, paroissent être divergens en approchant de la terre, & se rétrécir à mesure qu'ils s'en éloignent.

D'après ces observations, si l'on oppose au soleil la planchette A, B, *fig.* 1. *pl. X.* on voit que la privation des rayons lumineux produit une ombre égale à la planchette, en *a*, *a*, *b*, *b*, de maniere que si le soleil étoit plus bas, elle auroit une ombre prolongée dont les bords suivroient les deux paralleles à la ligne de terre, comme on le voit par les lignes occultes *c*, *c*, *c*, *c*. Il en est de même de l'ombre du mur C, D, qui produit une ombre également parallele, recevant la lumiere de la même maniere que la planchette, & étant vue de même par le regardant.

On observe en cette figure, que la projection extrême de l'ombre fuit en *a*, *b*, & elle a la même tendance au point de vue que l'original en A, parce que ce terme de l'ombre, présente à l'œil du regardant une ligne qui est parallele au plan de la planchette, & doit comme lui donner un

un rayon visuel, étant de même perpendiculaire à la ligne de terre.

Nous allons démontrer la suite de ces principes, par l'explication des figures suivantes.

Dans la *figure* 2. même *planche*, la planchette est située parallelement au bord du tableau, en E, F, & le principe de la lumiere au-dessus de l'horizon, est placé en G, derriere la planchette, qui se trouve alors placée entre le corps lumineux & le regardant.

Pour trouver la projection réguliere de l'ombre, il faut d'abord convenir de la hauteur du soleil ou autre corps lumineux, & de son emplacement dans le ciel par rapport au point de vue.

Si on le suppose en face du regardant, alors il sera perpendiculaire au point de vue, & les paralleles données par l'ombre, suivront la marche des rayons visuels. Mais, dans l'exemple proposé, la planchette E, F, étant parallele à la ligne de terre, & le principe de lumiere étant en G, il arrive que la tendance de l'ombre perspective *a*, *a*, *b*, *b*, doit être dirigée vers un point accidental dans l'horizon, en H, lequel est toujours perpendiculaire au point lumineux adopté.

Cette figure montre encore que le terme de l'ombre portée est fixée par des rayons partans du soleil, & passant sur les angles du corps qui interceptent la lumiere où ces rayons rencontrent les tendances au point accidental; ils y font des sections *b*, *b*, qui déterminent la longueur de l'ombre parallelement à la ligne de terre.

La *figure* 3 résoud la proposition inverse. Nous y avons supposé que le soleil étant hors du tableau, (& c'est le cas le plus ordinaire,) éclaire les objets par le devant, & que les ombres produites par les corps qui s'opposent à la continuité de la lumiere, sont projettées vers l'horizon. Dans le cas proposé, les rayons *b*, *b*, se rendront au point O, déterminé arbitrairement par le peintre sur l'horizon, & fixeront les paralleles *a*, *a*, *b*, *b*, données par la largeur du solide I, K. Ce point peut être un point accidental; car il n'est pas obligatoire que les ombres tendent, dans un tableau, au point de vue déterminé. Maintenant, pour obtenir le terme de l'ombre *b*, *b*, on descend d'à-plomb à ce point accidental O, une ligne à une distance proportionnée à celle qu'on veut donner à la hauteur du principe lumineux. Ainsi, vous voulez que la lumiere, qui est derriere le regardant, par conséquent devant le tableau, soit à la hauteur P, portez le point qui le représente en bas en M, & dirigez à ce point M, une tangente aux angles du corps intermédiaire *c*, *k*, & où se fera la section *c*, sera le terme de l'ombre.

Il peut paroître étonnant, au premier aspect, que les lignes venant d'en bas en M, puissent remplacer celles qui sembleroient devoir partir du point lumineux P; mais ce moyen pratique est parfaitement juste, & devient indispensable pour couper un des rayons *a*, O; car on voit de reste que les lignes qui partiroient de P, en *d*, *d*, ne pourroient donner aucunes sections sur les paralleles *a*, *o*.

ARTICLE II.

Effet des ombres produites par une petite lumiere.

Les ombres de la lumiere artificielle d'une lampe ou d'un flambeau, montrent une différence sensible avec les grands corps lumineux, spécialement dans deux cas: 1°. lorsque cette lumiere plus petite est très-voisine du corps qui l'intercepte. 2°. Lorsqu'elle fait, avec ce corps, une ligne parallele à la ligne de terre.

Dans le premier cas, on sent que la lumiere d'un flambeau étant voisine d'un solide, produit une ombre tellement divergente, qu'aucunes de celles qui sont produites par le soleil ou la lune, ne peuvent lui être comparées. Nous nous dispenserons de prouver cette vérité frappante par une figure.

L'autre cas, non-moins vrai, nous paroît devoir être soumis aux yeux par un exemple.

Supposons donc que le flambeau A, *fig.* 4. *pl. X*, se trouve sur le même plan que la planchette B, & placé sur une ligne parallele au bord du tableau, qui fait le milieu perspectif de ce solide, ainsi que l'indique la ligne *a*, *a*, *a*.

Le point d'où partiront les projections des ombres sera en C, endroit où est fixé le flambeau sur le plancher. Ce choix part du même principe qui fait agir dans les opérations précédentes par rapport au soleil; car, pour notre vue, l'à-plomb du soleil ne peut se juger que sur l'horizon qui, lui-même, est le point le plus éloigné que puisse appercevoir notre organe. Donc, du point C, partant du pied du flambeau qu'on suppose d'à-plomb au point éclairant, ayant porté des lignes qui passeront par les extrémités du solide qui aura intercepté la lumiere, vous aurez des ombres divergentes venant en *b*, *d*.

Le terme de cette ombre se fixe par des rayons *b*, *d*, partant du point lumineux ou éclairant: ces rayons touchant les angles supérieurs *e*, *e*, du solide, feront des sections sur les lignes qui viennent du point C, & passent par les angles de la base de ce solide. Or ces sections donneront, par les lignes tracées sur le terrein, les formes de l'ombre demandée.

ARTICLE III.

Marche des ombres interceptées.

Les corps solides qui interceptent la lumiere, produisent des ombres qui, à leur tour, sont interceptées par d'autres corps. Leur marche alors

est infiniment simple : elles suivent la forme des objets qui s'opposent à leur impression sur le terrein ; c'est ce que nous avons cru devoir montrer dans la *fig.* 5 de la *pl.* X : ainsi le point éclairant A, dont le plan est en E, rencontre le bâton B, B, qui porte une ombre sur le terrein depuis B, jusqu'en C. Cette ombre rencontre perpendiculairement le solide D ; le centre de l'ombre alors suit toutes les surfaces perspectives parallelement au profil 1, 2, 3, & ne reparoît qu'à l'endroit *a*, où finit l'ombre du solide.

Pour opérer avec sureté a cet égard, il faut agir, par rapport à l'ombre du corps B, B, comme si elle n'étoit interrompue par aucun obstacle, & la prolonger sur le terrein en C, par les moyens indiqués dans les articles précédens.

S'il y a complication de surface, on élevera des perpendiculaires à chaque endroit où l'ombre B C, rencontrera sur le terrein les plans du corps interceptant : alors, on sera sûr d'avoir la marche vraie des ombres interrompues.

Observation. Dans tout ce qui vient d'être dit sur la perspective des ombres, nous n'avons fait entrer aucuns des principes qui regardent leurs effets & leurs couleurs particulieres, & qui par-là sont étrangers à la perspective. Telles sont les loix de leurs degrés de force, tant par rapport à leur enfoncement dans le tableau, & à leur distance des corps qui les occasionnent, que par rapport à leur rencontre. Ces différentes causes sont infiniment multipliées, & n'ont trait qu'à la science des effets de la lumiere & des ombres, communément nommée le *clair-obscur.*

PERSPECTIVE

DES OBJETS RÉFLÉCHIS.

Cette partie de la perspective est applicable à tous les corps opaques, soit fluides, soit solides, qui réfléchissent la lumiere des objets. Ainsi, ce que nous allons dire à cet égard, sera commun aux effets de la réflexion sur les miroirs & autres corps durs, d'une surface plane, polie, & aux *réflexions* qui se font sur une eau claire & tranquille.

Par ce mot de *réflexion*, on entend que les rayons lumineux, & par conséquent coloriés, qui partent d'un objet, & paroissent se peindre sur une surface plane, ne s'y absorbent pas entièrement, mais nous en donnent l'image, en la renvoyant à nos yeux sous le même rapport qu'elle y est parvenue.

ARTICLE PREMIER.

Ainsi rien n'est mieux fondé en raison que cette loi de Catoptrique : *le rayon d'incidence est égal à celui de réflexion.*

Comme toute la perspective de *réflexion* sur les corps spéculaires, dérive de cette loi immuable, il est bon, avant tout, d'en donner la démonstration, & d'en expliquer les circonstances nécessaires à notre sujet.

La ligne A, B, *fig.* 1. *pl. XI.* représente une surface spéculaire plane. Si l'œil placé en C, regarde cette surface, il n'apperçoit le point incident D en E sur ladite surface, que parce que le rayon d'incidence D, E fait, avec la ligne du plan spéculaire, un angle D, A, égal à celui C, B, que le rayon de *réflexion* E, C, fait sur le même plan A, B.

Donc, le rayon qui tend à l'œil, nommé *réflexion*, produit un angle égal au rayon que fait tomber l'objet D sur le corps réfléchissant, & qu'on nomme *rayon d'incidence.*

ARTICLE II. *Si un objet d'une certaine étendue est regardé sur une surface réfléchissante, chaque point de cet objet produit un angle de réflexion égal à l'angle de son point d'incidence.*

Si l'objet A, D, *fig.* 2, donne trois points incidens sur la surface spéculaire B, C en *a*, *b*, *c*, ces trois points sont réfléchis dans l'œil par trois rayons qui forment, avec la surface B, des angles égaux à ceux des rayons incidens qui leur correspondent : ainsi l'angle E sera correspondant à l'angle *e* ; l'angle F à celui *f* ; & celui G à l'angle *g*. D'où il suit que de tous les points lumineux de l'objet A, D, qui portent des rayons incidens sur le plan B, C, se réfléchit autant de rayons égaux en angles, (par rapport au plan spéculaire,) qui tous frappent l'œil qui les regarde.

Observation.

De ce que les points incidens ne tiennent pas le même espace sur la surface reflechissante en *a*, *b*, *c*, que l'original en A, D, il n'en faudroit pas conclure que l'œil les voit plus petits ; car nous jugeons moins la réelle dimension des objets par leur étendue apparente, & par la donnée des angles qu'ils nous portent à l'œil, que par le jugement de comparaison que produit dans notre ame le méchanisme secret de la vision, ainsi qu'il a été démontré dans les loix d'optique IV, V, & VI. L'objet réfléchi nous paroît tel qu'il est, si la surface qui en reçoit les rayons est parfaitement plane. « Le sinus de l'angle de réflexion, *dit La Caille*, est dans un rapport constant avec » le sinus de son angle d'incidence.... Ce rapport » est celui de l'égalité : selon toutes les expé- » riences, la différence est insensible. »

Quoique les rayons d'incidence ne pénétrent pas les corps spéculaires, ils nous paroissent y être entrés, & l'image des objets qu'ils offrent à l'œil, nous paroît être dans le corps réfléchissant, à la même distance & dans les mêmes di-

menſions que leurs originaux, ainſi qu'il eſt démontré par l'opération ſuivante, qui tend à donner mathématiquement l'apparence des objets réfléchis.

La ſurface ſpéculaire eſt en A, B, *figure* 3. l'objet original eſt de C à D; l'œil du regardant eſt en E. Si l'on veut avoir l'apparence de l'original, il faut prolonger la ligne F, A, au-delà de la ſurface ſpéculaire. (Cette ligne F, A ſe nomme la *Cathète* en catoptrique.) Sur cette ligne prolongée, marquez la hauteur C D en *c*, *d*, qui eſt celle de l'original, & vous verrez que les rayons de réflexion *a*, *b*, qui vont à l'œil y porter l'apparence *c*, *d*, forment des angles égaux aux rayons d'incidence *e*, *f*: vous verrez auſſi que d'après cette loi, l'incidence effective de l'objet eſt réellement contenue dans l'eſpace *g*, *h*, quoiqu'il nous apparoiſſe ſitué en *c*, *d*, de grandeur égale à C, D.

Cette preuve eſt la ſeconde du principe donné dans le titre de cet article, & fait la baſe des méthodes de meſurer les objets réfléchis ſur les ſurfaces ſpéculaires, comme on va le voir dans les exemples que nous allons donner.

Obſervation.

Avant que de paſſer aux opérations connues pour tracer la réflexion des objets dans leurs ſituations différentes, nous devons prévenir contre une leçon donnée par FELIBIEN, *Vies des Peintres*, *tome* 3. *cinquiéme Entretien*. Cet écrivain, excellent d'ailleurs, croit que le peintre doit meſurer les *réflexions* par le point donné de l'*incidence* à la *reflexion* ſur la ſurface ſpéculaire, & non en répétant toute l'étendue de la *cathète*, comme nous venons de le démontrer. Quand ce ſyſtême ne ſeroit pas oppoſé aux vérités de principes établies par les meilleurs auteurs ſur l'optique, l'effet de la nature le détruiroit; puiſqu'il n'y a pas d'yeux qui ne voyent dans un miroir bien plan, ou dans une eau bien tranquille, que les objets y ſont répétés dans leurs diſtances & dimenſions perſpectives. » Les images qu'on voit » par le moyen des miroirs plans, ſont toujours » autant au-delà du miroir, que l'objet eſt en-» deçà, &c. Voyez LA CAILLE. *Leçons élémen-» taires d'Optique*, N°. 153. »

Ainſi, le regardant ſitué en A, *fig.* 4. *pl. XI.* voit le vaſe original B, réfléchi dans la glace *a b c d* en K, de la même grandeur qu'il paroîtroit s'il étoit réellement ſitué en C, comme dans cet exemple qui montre D E égal à D F.

ARTICLE III. *Donner l'apparence d'un objet dans une ſituation droite & reflêchi dans l'eau.*

Nous choiſiſſons l'eau tranquille pour corps ſpéculaire dans les exemples ſuivans, comme celui qui met le plus ſouvent les artiſtes dans le cas d'uſer des regles de la perſpective de *réflexion.*

Soit A, B, un poteau, *fig.* 1. *pl. XII.* formé en eſpece de croix, & ſitué dans l'eau. Il faut, pour avoir les largeurs & hauteurs, projetter des lignes de tous les points qui les terminent en *c*, *d*, *e*, *f*. Enſuite, au bas du poteau, & à l'endroit où il eſt au niveau de l'eau, tirez une parallele à la ligne de terre, ou baſe du tableau en *a*, *b*, & poſant la pointe du compas à l'endroit où cette parallele *a*, *b*, eſt coupée par les lignes perpendiculaires, meſurez les hauteurs de l'objet, pour les rapporter enſuite ſur les lignes projettées dans l'eau en *i*, *k*, *l*, &c. Et où ſe feront les ſections de ces hauteurs, rapportées ſur les perpendiculaires, vous aurez les points néceſſaires pour tracer l'objet réfléchi dans l'eau.

ARTICLE IV. *Pour avoir l'apparence de* réflexion *d'un corps incliné au bord de l'eau.*

La *figure* 2, même *planche*, donne un arbre incliné A. Pour trouver ſa réflexion, il faut, vers l'endroit de ſon pied qui eſt au niveau de l'eau, tirer une parallele *a a*, & poſant l'une des pointes du compas ſur une des parties de cette parallele où touche le pied de l'objet, comme en B; enſuite, de l'autre pointe, touchez les points de l'arbre qui vous donneront les extrêmités propres à le tracer dans l'eau, telles, par exemple, que le point *b*, pour une portion du haut du tronc, & le point *d*, pour une des extrêmités du feuillage. Enſuite formez des portions de cercle en prenant le premier point B pour point de centre, & meſurant les angles *b*, *g*, & *a*, *d*, vous les marquez égaux en *e* & *f*. Vous répétez cette opération autant que vous le jugez convenable à la perfection de votre figure réfléchie, & vous avez ſon trait exact tel qu'il vous paroît dans l'eau.

ARTICLE VI. *Méthode pour tracer les réflexions des corps élevés, ou éloignés du bord de l'eau.*

Ce que nous allons indiquer peut ſervir à déterminer les termes de la *réflexion* des objets ſitués au-deſſus de l'eau, ſoit ſur une montagne, ſoit ſur quelques conſtructions. Leurs *reflexions* dans l'eau, perdent d'autant plus en hauteur, qu'elles naiſſent d'objets dont les plans ne ſont pas apparens, & ſont maſqués par ceux qui les portent.

On en voit un exemple dans la *fig.* 3. *pl. XII.* elle offre une partie de rempart, dans l'angle & au haut duquel eſt une guérite. On voit que ce rempart marqué A, eſt conſtruit en talus, & qu'ainſi, ſi l'on meſuroit la face *a*, *b*, dans toute ſa hauteur, pour la reporter dans l'eau de la même grandeur, on commettroit une faute conſidérable; car le plan *e* de la guérite n'étant pas le même que celui du talus, il arriveroit que la figure réfléchie ſeroit plus grande que ſon propre original. Il faut donc trouver le plan juſte de

l'objet qui doit être réfléchi, en laissant tomber une perpendiculaire *d*, *e*, sur la diagonale au point de distance. Cette mesure du plan se doit prendre au niveau de l'eau, lieu où doit commencer la *réflexion*; car le pied du bâtiment peut se prolonger jusqu'en *f*, *f*, *f*, & plus bas encore. Il ne faut pas y avoir egard: ainsi c'est du point *e*, produit par la section que fait la perpendiculaire sur la diagonale, qu'il faut mesurer les hauteurs de l'édifice au-delà du talus qui doivent se réfléchir dans l'eau.

Il en est de même du petit fanal élevé sur un massif de maçonnerie, *fig. 4*, même *planche*. On voit qu'ayant pris au niveau de l'eau le plan de ce massif *a*, & ayant tracé des lignes occultes *b*, *c*, vous avez une partie de section par le moyen de la perpendiculaire abbaissée du centre du fanal A. C'est donc du point de cette section que vous mesurez la hauteur du fanal & du massif.

On observera que le massif donnant sa *réflexion* dans l'eau, cache une partie de la *réflexion* du fanal, dont on ne voit que depuis *d* jusqu'en *e*. Il en seroit de même si l'objet A étoit élevé sur une partie de terre qui pût cacher une partie du corps qu'il porteroit, & qui ne seroit pas assez éloigné du bord de l'eau pour qu'on s'en apperçût par la *réflexion*.

Observons aussi que les mêmes lignes paralleles qui tendent au point de vue B, dans l'original, y tendent aussi dans ce qui est réfléchi. Il en seroit de même si elles tendoient à un point accidental.

Si notre sujet n'étoit pas restreint à la partie de la perspective utile à l'*art*, ce seroit ici le lieu d'entrer dans le détail des *perspectives curieuses*, soit qu'elles tiennent à la *catoptrique*, ou bien à la *dioptrique*. Mais ces sciences de pur amusement, sortent de notre projet. Les personnes qui voudront s'en instruire profondément, pourront consulter le P. Dubreuil, ou mieux encore les ouvrages donnés par les PP. MERSENNE & NICERON, Minimes. Voici en quoi consistent ces perspectives.

Leur but essentiel est de surprendre en amusant, & en montrant les objets difformes si on les regarde sans moyens, & qui prennent des figures régulieres, si on les regarde d'un point de vue donné, ou dans un miroir disposé de maniere à les rapprocher, ou à travers des verres qui ne prennent de certaines représentations que ce qui est nécessaire pour en produire une toute différente.

Sur la premiere sorte de perspective curieuse, nous citerons les peintures qu'on voyoit dans la maison habitée par les Minimes de la Place Royale avant leur destruction. Voici en quoi elles consistoient. Sur le mur d'un long corridor bien éclairé, on avoit peint, dans une proportion colossale, un S. Jean écrivant dans l'Isle de Pathmos. Tous les traits paralleles à l'horizon, étoient prodigieusement prolongés; ceux qui étoient perpendiculaires, ou qui y tendoient, conservoient leurs justes proportions. Cette incohérence dans toutes les parties qui composoient cette figure, la rendoit tellement difforme, qu'en se promenant dans cet étroit corridor, on ne reconnoissoit aucunes formes qui appartinssent à la figure humaine. Pour mieux la déguiser encore, les masses d'ombres, ou de demi-teinte, paroissoient être, de près, de petites pierres, des parties de paysage, & autres objets répandus sans ordre ni liaison. Arrivé à l'extrémité du corridor, on faisoit regarder celui qu'on vouloit surprendre, à travers un trou pratiqué à cet effet dans la porte qui fermoit cet endroit, & il étoit surpris d'y voir le tableau que nous avons annoncé. Cela se concevra aisément, si l'on se rappelle cette loi d'optique qui répond à la *figure 3. de la planche premiere*: *que nous ne voyons de grandeur réelle, que ce qui se présente en ligne parallele avec nos yeux.* Il y avoit dans un autre corridor de la même maison, une Madeleine qui offroit la même singularité. On disoit que le P. Niceron, auteur du Traité de Perspective, avoit fait ces peintures. D'après cela, on conçoit que ces effets peuvent se varier à l'infini, en les accordant à un point de vue donné.

On a imaginé de faire des tableaux sur des planchettes étroites, disposées en angles, & placées les unes à côté des autres, de maniere qu'en les regardant parallelement à l'œil, on voit une figure difforme, séparée par des bandes; mais si on les voit en racourci, d'un point donné de maniere à n'appercevoir qu'un des rangs de planches, vous aurez une figure très-reconnoissable. Ce genre d'amusement produit une illusion plus complette, s'il est donné à l'œil par la réflexion d'un miroir-plan. On le doit placer au-dessus du tableau préparé, qui étant sens dessus-dessous, devient encore plus étranger à l'objet qui en est le résultat.

La *Catoptrique* offre encore des effets très-amusans par les miroirs cylindriques qui, posés au milieu d'une carte sur laquelle on a peint des figures fort étranges & méconnoissables, lui font prendre des formes naturelles, quand leurs traits épars sont présentés à l'œil par l'effet de la réflexion sur un point du corps cylindrique qui en rapproche tous les rayons.

Quelques nuages peints sur un ovale par M. AMEDÉE VANLOO, & vus dans un miroir plan, situé au-dessus, de maniere qu'il fait à peu-près angle droit avec la toile sur laquelle sont les nuages, offrent dans le corps speculaire le portrait du Roi Louis XVI.

Ce même artiste a montré publiquement un effet de *Dioptrique* déja connu dans les ouvrages que nous avons cités; mais dont l'application a

a été parfaitement heureuse. Il avoit représenté en plusieurs figures allégoriques, la réunion des vertus qui conviennent à un souverain, telles que la *prudence*, la *force*, &c. Ce tableau fort agréablement peint, ne montroit rien qui prévint sur ce qui en devoit faire le résultat. Mais il y avoit une espece de lunette longue en face de cet ouvrage, au travers de laquelle on voyoit seulement le portrait ressemblant du Roi Louis XV alors régnant.

Le méchanisme de cette opération consiste, comme nous l'avons dit, à se servir d'un verre à facettes, qui dirigeant diversement les rayons que lui porte l'objet, n'en rapportent à notre œil que les points nécessaires à former une représentation qui lui est étrangere. On voyoit dans la bibliotheque de Sainte Genevieve des effets de *Dioptrique* de ce genre fort intéressans, & dont l'exécution n'est pas très-difficile, si l'on en juge par les livres de Perspective curieuse du P. Duhamel & du P. Niceron.

Perspective propre aux Theatres.

Lorsque l'on veut imiter la nature par l'art de peindre, sur des champs séparés les uns des autres, ainsi qu'il se pratique dans ce qu'on nomme des *décorations*, on sent qu'il faut user de moyens plus compliqués que pour un tableau peint sur une même superficie; car les chassis offrent des intervalles qu'il faut remplir de maniere qu'ils semblent ne faire qu'un seul & même tableau, & ils sont posés à des distances diverses qui exigent une méthode propre à les unir tous ensemble. Le choix de l'horizon, celui du point de vue, demandent encore une attention particuliere. Nous allons donc indiquer les principes adoptés sur tous ces points, pour la perspective considérée relativement aux décorations théatrales.

Cette science rencontre des difficultés insurmontables par rapport à l'horizon & au point de vue qu'on doit y mettre; car les spectateurs pour qui les décorations sont faites, étant placés à toutes les hauteurs & à toutes les distances que comportent la salle, ne jouissent pas tous sous le même aspect, du spectacle que leur présente le théatre. Cependant l'artiste ne peut partir que d'un point; il le prend ordinairement au centre de son ouvrage, sur un horizon très-bas, comme si les personnes qui sont placées au milieu du fond du parterre ou parquet, dussent seules regarder son ouvrage. C'est sur ce parti ordinairement adopté, que l'on doit composer les esquisses ou dessins qui servent de modeles aux décorations.

Ces dessins offrent l'ensemble de la décoration projetée; & ils doivent être faits de maniere qu'en les copiant, on ne puisse rien perdre des objets qui les composent, & qu'on n'ait rien de fort considérable à y ajouter. Pour cet effet, il faut que le peintre connoisse parfaitement la disposition des canaux ou coulisses, & toutes les proportions de son théatre, tout ce qui regarde la découverte que peut offrir chaque coulisse, relativement à la distance qui se trouve entre elles, & leur plus ou moins de saillie réciproque.

Le choix de la distance doit être encore un objet de ses réflexions. Quoiqu'à cet égard le peintre use d'une assez grande liberté, puisque de l'orchestre au fond de l'amphithéatre, la salle est remplie de spectateurs, il ne doit néanmoins jamais porter le point de distance au-delà de l'espace qui se trouve du bord de l'avant-scene, à la partie de l'amphithéatre qui en est la plus éloignée. Si cependant la salle présentoit très-peu de profondeur, comme celle de Vitruve à *Veronne*, ou à *Paris* celle de la rue Feydeau; alors, pour le meilleur effet de son tableau théatral, il pourroit supposer avec grande discrétion, que cette distance est un peu au-delà de la profondeur de l'amphithéatre, sur-tout si l'*avant-scene* étoit fort large, & que la *scene* ne fût pas divisée en plusieurs parties, ainsi qu'on le voit sur le théatre de Vitruve.

Le choix de l'horizon, du point de vue, & des autres points, étant une fois arrêté, il faut, comme nous l'avons dit, bien connoître la situation des coulisses ou canaux, pour s'occuper efficacement du projet; car on ne pourroit pas, sur une scene de cinq ou six coulisses, produire les inventions qu'on pourroit rendre sur celles qui, comme à l'ancienne salle des Tuileries, ou à celles du château de Versailles & de Bordeaux, en offrent douze ou quatorze.

Le dessin étant arrêté d'après les dimensions du théatre pour lequel il faut opérer, il s'agit de trouver deux choses: 1°. quel doit être l'avencement des coulisses sur la scene? 2°. à quelle hauteur doivent monter les objets, suivant les diminutions perspectives?

On résoudra la premiere de ces deux difficultés par le moyen que nous allons exposer dans la *fig.* de la *planche XII*. elle offre le plan d'un théatre avec six canaux ou coulisses de chaque côté. Le point de vue étant en avant en V, à la distance convenue, & d'après les principes que nous avons exposés au commencement de cet article.

Votre projet est de montrer un rang de piliers à sept pieds de distance l'un de l'autre, lesquels doivent paroître se suivre. Vous faites le dessin du plan de votre colonade en *a*, *a*, *a*, &c. puis menant un rayon de *a*, 1, au point de vue V, vous obtenez une section sur le dernier chassis 7 en *b*. Du point donné par cette section, vous tirez une *tangente* au plan de la premiere colonne marquée sur le chassis 2, & cette ligne coupant les autres coulisses 3, 4, 5, 6, 7, donnent des points qui déterminent la saillie de tous les chassis.

On conçoit que pour le côté opposé, les mesures se trouvent données par cette opération, si le projet est d'y représenter la même colonnade dont la ligne de plan soit perpendiculaire au bord de l'avant-scene.

La seconde difficulté, c'est-à-dire, celle qui concerne les hauteurs perspectives de la décoration, se résout par les mêmes principes appliqués sur le profil des chassis, comme on le voit dans la *figure* de la *planche XIV.* Cette coupe du théatre est sur la même échelle que celle du plan de la figure précédente, *planche XIII.* Supposons que vous vouliez faire voir un rang de piliers en colonnes, dont celle du premier chassis doit être de la grandeur *a*, *b*. Il faut alors porter cette hauteur derriere le dernier chassis en A, & à la distance obligée par le plan *a*, 1, *pl. XII.* Sur le haut du nud du fût de ce pilier, prenez un point *c*, qui est sa plus grande élévation, d'où vous tirez un rayon au point de vue V, & du point *d*, donné sur le dernier chassis 6, menez une ligne sur le premier au point *b*, & par les sections que vous donnera cette ligne sur les chassis 2, 3, 4, 5, vous aurez les hauteurs que doit avoir chaque colonne mise en perspective relativement à son éloignement du point de vue.

Les toiles de plafond s'arrêteront sur les points *b*, *a*, *a*, *a*, *a*, *d*; car nous supposons ici qu'elles portent la corniche, s'il doit y en avoir une.

Les détails d'ornemens, moulures, & autres objets réguliers qui seront sur les différens chassis, doivent varier entr'eux par rapport aux profondeurs, à raison de leurs différentes distances du même point de vue. On les tracera exactement, si, en supposant chacun des chassis dans la coulisse qui lui appartient, on les tend au même point de vue. A cet égard, chaque chassis doit avoir son point de distance particulier, comme faisant partie d'une autre toile ou tableau.

Quant aux parties fuyantes qui se trouvent au dessous de l'horizon, les lignes de profondeur doivent se tirer parallelement au bord inférieur des chassis; car on sent que si on les relevoit, comme on le feroit en tout autre cas, pour donner la tendance réguliere au point de vue, il arriveroit que les parties basses laisseroient un vuide entre le trait donné par la perspective & le plancher réel du théatre: ce qui seroit infiniment choquant.

Tels sont les principes fondamentaux de cet art admirable qui, à l'aide de la disposition de la lumiere, produit des effets si agréables & si surprenans. Nous n'entreprendrons pas d'entretenir ici le lecteur de toutes les difficultés qui naissent des variétés qu'exige la disposition des différentes scènes, comme lorsqu'on offre un ou plusieurs édifices présentés obliquement au-devant de la scène, ou lorsque le théatre est meublé d'objets étrangers à l'ordre des chassis, ou lorsque l'artiste doit travailler pour des théatres dont les coulisses ou canaux ne sont pas paralleles à l'avant-scène. Non-seulement ces sortes de leçons sortiroient du projet simple que nous nous sommes proposés d'exécuter dans ce traité, mais encore nous savons que ce n'est que par des etudes particulieres & une pratique consommée, qu'on peut s'acquitter avec succes de ces travaux, qui réunissent ce que la science de perspective a de plus difficile: c'est dans ce genre que MM. Saraazin, De Leuze & Subro, montrent de nos jours tant d'intelligence, de goût & de résolution, en traçant les décorations théatrales les plus compliquées, de la maniere la plus sure & la plus rapide, & en n'y offrant rien qui ne puisse être regardé avec intérêt des differentes places de la salle.

Envain l'imagination la plus riche, Servandoni lui-même, auroit-il fourni au peintre un projet de décoration digne de son nom, si celui-ci ne sait l'adapter à la nature de son théatre par les moyens pratiques qu'exigera la disposition de la salle, celle des canaux, l'ouverture do l'avant-scène, & la nature même du tableau qu'il aura à mettre en décoration; quelles regles en effet peuvent diriger celui qui est chargé de la tracer, pour donner des formes à ce qui se découvre sur les coulisses, par les spectateurs qui sont situés dans les loges de côté? Cependant il faut que la decoration ne soit pas interrompue pour eux, & qu'il y ait entre les travaux des différens chassis, un accord de perspective qui se dérange presque toujours du parti pris par l'artiste pour le point de vue commun. Nous donnons une idée de l'inconvénient qui se présente à cet égard au peintre chargé d'exécuter une décoratiou théatrale: *planche XIII.* nous y montrons que, des loges A & B, les spectateurs découvrent infiniment davantage de la peinture des chassis placés sur les canaux *o*, *o*, *o*, *o*, &c. & que ceux qui voyent la décoration des environs du point de vue commun V, verront beaucoup moins de chacun des chassis; ajoutez à ce travail l'inconvénient qui naît de la différence de ces points de vue A, B, V, & vous aurez l'idée de l'embarras d'un peintre de tableau théatral, qui n'auroit pas acquis une science pratique qui lui servît à ne rien présenter d'absolument défectueux, de quelque côté que son ouvrage puisse être regardé.

CONCLUSION.

Sans parler des effets récréatifs que nous offre la perspective curieuse, ce seroit connoître bien superficiellement la science de perspective en général, que de ne pas sentir combien elle est nécessaire à l'exactitude dans toutes les parties de l'art de peindre, combien elle fournit de moyens a une imagination féconde, & combien son étude est importante aux statuaires, aux architectes &

aux graveurs. Nous allons essayer de prouver succinctement ces verités. Après ce que nous venons de dire sur la perspective théatrale, il seroit superflu de deduire les raisons qui en feroient sentir la nécessité pour les décorations: c'est le genre de peinture où on peut le moins se passer de tous les détails de la perspective, puisqu'on n'y peut travailler d'après la nature, & que son imitation scrupuleuse peut seule suppléer la science dont nous parlons, dans les tableaux de médiocre étendue.

Néanmoins, comme il n'y a pas de points dans l'ouvrage d'un peintre, qui ne se voyent en raccourci, il n'est guere possible de rien exécuter avec sentiment & exactitude, si l'on n'est pas penétré de la perspective. Nous sommes éloignés de croire que pour peindre une main ou une tête, on doive en faire le plan & l'élévation géométrales, pour ensuite mettre ces parties mathematiquement en perspective; mais nous disons que celui qui l'aura bien étudiée, donnera la place à chaque chose d'une maniere plus précise & plus facile. Nous disons encore que l'etude approfondie de cette science, fait connoître au peintre tous les moyens que lui peuvent fournir les plans dont il peut alors concevoir la multitude, & par-là, il peut rendre immenses les plus petits espaces de la superficie qu'il doit remplir, & qu'il doit étendre dans tous les sens, pour tromper délicieusement les yeux.

Dans ces temps heureux pour l'Art, où le peintre n'avoit pour but que celui d'instruire, de toucher & de surprendre par les ressources que donnent la connoissance de la morale, & celle des sciences accessoires de la peinture; dans ces temps où le succès dépendoit plus d'une étude profonde & d'une vive sensibilité, que d'une habitude purement pratique; dans ces temps, dis-je, on sentoit le prix de la perspective pour le peintre, au point de le croire à-peu-près nul, quand il ne possédoit pas cette science. » Autant vaudroit-il mourir, disoit Lomazzo » dans un de ses sonnets, que de vouloir dessi» ner sans savoir la perspective. »

Tanto potria morir, quel che non sappi
In prospettiva disignar niente....

Quant au statuaire, nous ne voulons pas nous occuper à lui prouver que, par rapport à l'exécution des bas-reliefs, il doit être fort instruit de la perspective. Cette discussion seroit superflue, puisque l'art de faire des bas-reliefs, comme ont fait les modernes, est celui de faire des dessins en sculpture. Pour nous qui nous rangeons à l'opinion de ceux qui n'envisagent pas les bas-reliefs comme une imitation historique, propre à transmettre à la postérité les actions compliquées par une représentation indicative des objets, comme l'ont fait les anciens; nous croyons que les efforts que font les sculpteurs pour approfondir leurs scènes par des plans présentés perspectivement, sont inutiles. Cependant les objets qui servent à ce genre de récit, devant montrer dans les fonds, des forêts, des édifices, des ponts, &c. rien n'y sera choquant, comme le sont beaucoup de bas-reliefs antiques, si l'artiste a des notions de la perspective. Mais laissant de côté cette partie de l'art du statuaire, ne doit-il pas être dessinateur? Or, rend-on la nature de relief sur une superficie platte, sans user de perspective, & l'art de copier la nature ne suppose-t-il pas aussi l'art de la regarder? Assurément on la verra mal, si, pour en rendre toutes les surfaces, on ignore comment & à quelle distance il faut que l'œil les considere, afin de les bien apprécier. Envain alléguera-t-on les succès des artistes célebres qui ont ignoré les plus simples notions de l'optique: c'est un pretexte à la paresse, & une autorité pour l'ignorance qui ne tourne jamais à l'avantage de ceux qui la réclament. Quelques connoissances de perspective determineront aussi heureusement le statuaire sur la grandeur qu'il peut donner à son ouvrage, sur les formes qu'il doit offrir d'après les proportions des édifices, & les distances d'où il doit être vu. Par la même raison, les connoissances qui se puisent dans les loix de l'optique & de la perspective, sont indispensables pour l'architecte. S'il ne juge pas mathématiquement quel effet doit produire l'ensemble & les détails de ses constructions par rapport aux endroits d'où ils peuvent être regardés, il s'expose aux erreurs les plus grossieres, quelle que soit la beauté de son imagination & toute sa profondeur dans les autres parties de l'art de bâtir. Aussi les artistes qui n'ignorent pas en quoi consiste la belle architecture qui doit faire l'ornement des cités, commencent par s'assurer par un dessin perspectif, de l'effet d'ensemble de leurs conceptions; & c'est d'après ce dessin qu'ils fondent l'opinion du public qui doit jouir de l'exécution. Quant aux coupes, aux façades dessinées géométralement, on ne peut les ombrer avec justesse, si l'on n'est pas familier avec le traité des ombres en perspective; & c'est cette étude-là seule qui peut faire perdre dans les écoles de dessin d'architecture, les routines vicieuses qui font employer des ombres & des reflets si souvent contraires à la marche de la nature.

Quoique l'art de la gravure ne s'employe le plus souvent qu'à traduire les ouvrages de peinture par des moyens étrangers aux peintres mêmes, celui qui l'exerce ne doit pas moins s'instruire dans la perspective, je ne dis pas seulement pour redresser les fautes contre cette science qu'il rencontreroit dans un tableau digne d'ailleurs d'être transmis à la postérité par son burin; mais aussi pour faire suivre à toutes ses

tailles les mouvemens des rayons visuels, qui tendent à la convergence en fuyant vers le fond du tableau. D'ailleurs, un graveur ne peut prétendre à une réelle distinction, qu'en proportion de son habileté dans l'art de dessiner la nature. Sous ce point de vue seul, la perspective est une science qu'il doit connoître comme le statuaire & le peintre.

Mais celui qui croit apprendre la perspective comme une chose de légere importance, & qui se contentera d'en avoir les premieres notions, n'en retirera pas le fruit que nous en avons promis. Il faut l'étudier sous un maître qui connoisse les loix fondamentales de l'optique, par où nous avons commencé cet article, & qui les rappelle sans cesse dans toutes les leçons pratiques qu'il démontrera, & que nous n'avons pu qu'effleurer. Si l'on manque d'une ressource aussi importante, des efforts & quelques uns des ouvrages que nous avons cités, pourront y suppléer. (*Article de M. Robin.*)

PIERRE *à broyer*. Voyez Porphyre.

PIERRE *de Fiel*. Voyez Fiel.

PIERRE GRAVÉE FACTICE. Voici la manipulation usitée pour faire des *pierres gravées* factices. On prend de ce blanc qui se trouve chez les épiciers droguistes en gros pains, & qu'ils appellent *blanc d'Espagne* ou de *Rouen*; on l'humecte avec de l'eau, & on le paitrit pour le former en gâteau à-peu-près de la consistance que se trouve la mie de pain frais lorsqu'on la paitrit entre les doigts. On emplit de ce blanc humecté un anneau de fer de deux ou trois lignes d'epaisseur, & du diametre qui convient à la pierre que l'on veut mouler. Si on ne veut pas faire forger exprès des anneaux de fer, ceux qui se trouvent tout faits dans les ciseaux, y sont très-propres; on n'a besoin que de les en détacher avec la lime. On emplit l'anneau de cette pâte, & on l'y presse avec le doigt; on met ensuite dessus une couche de tripoli en poudre séche, au moins assez épaisse pour suffire au relief que l'on veut tirer: on se sert pour cela d'un couteau à couleur pareil à ceux des peintres; on presse légérement le tripoli avec le couteau, & on met dessus, du côté de la gravure, la pierre que l'on veut mouler, sur laquelle on appuie fortement avec le pouce, ou, pour mieux faire encore, avec un morceau de bois tel que le manche d'un outil.

Il est essentiel alors de soulever un peu, tout de suite, la pierre par un coin, avec la pointe d'une aiguille enchâssée dans un petit manche de bois, & après l'avoir laissée encore un instant, on la fera sauter entierement de dessus son empreinte avec la pointe de l'aiguille, ou on l'en détachera en prenant le moule avec les deux doigts & en le renversant brusquement. Il faut beaucoup d'adresse & d'usage pour bien faire cette derniere opération. Si la pierre ne reste pas assez longtemps sur le moule après avoir appuyé dessus, & qu'on vienne à l'en faire sauter avant que l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne ait atteint la surface du tripoli, le renversement de la pierre causera du dérangement dans l'empreinte. Si la pierre reste trop longtemps sur le moule, après avoir appuyé dessus, l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne gagne tout-à-fait les creux de la gravure, dans lesquels il reste infailliblement des parties du tripoli. Il faut donc, pour réussir, que le renversement de la *pierre* se fasse dans le moment où l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne vient d'atteindre la surface du tripoli, qui touche à toute la surface de la *pierre* que l'on veut mouler.

Si l'on ne saisit pas ce moment, on manque une infinité d'empreintes; il y a même des *pierres* dont la profondeur de la gravure rend cette opération si difficile, qu'on est obligé, après les avoir imprimées sur le tripoli, de les laisser en cet état, jusqu'à ce que le tout soit parfaitement sec, avant de séparer la *pierre* de l'empreinte. Quoique cette pratique soit plus sûre, il faut convenir qu'elle ne laisse pas l'empreinte aussi parfaite que l'autre, quand elle est bien exécutée.

Le choix du tripoli est encore une chose de la derniere importance. Le chymiste Homberg, dans le mémoire qu'il a donné parmi ceux de l'Académie des sciences en 1712, veut que l'on se serve de tripoli de Venise qui est ordinairement jaune; mais il s'en trouve en France de rougeâtre qui fait le même effet. Il faut seulement le choisir doux & tendre au toucher comme du velours, en rejettant tout ce qui feroit dur & qui contiendroit du sable. Il ne faut pas tenter d'en ôter le sable par les lavages; on ôteroit en même temps une onctuosité qui fait que, lorsqu'on le presse, ses parties se joignent & se collent ensemble, &, par ce moyen, en font une surface aussi polie que celle du corps avec lequel on le presse. Il faut donc se contenter, après avoir passé le tripoli par un tamis de soie très-fin, de le broyer encore dans un mortier de verre ou de porcelaine, avec un pilon de verre, sans le mouiller.

Le renversement de la *pierre* que l'on vient d'imprimer étant fait, il faut en considérer attentivement la gravure, pour voir s'il n'y est pas resté quelques petites parties de tripoli; dans lequel cas, comme ces parties manqueroient à l'empreinte, il faut recommencer l'opération en remettant de nouveau blanc d'Espagne dans l'anneau, & de nouveau tripoli dessus.

Lorsque l'on est content de l'empreinte, on la met sécher, & quand elle est parfaitement séche, on peut, avec un canif, égaliser un peu le

le tripoli qui déborde l'empreinte, en prenant bien garde qu'il n'en tombe pas sur l'empreinte.

Lorsqu'on sera assuré que l'empreinte est bien faite, & le moule bien sec, on choisira le morceau de verre ou de composition sur lequel on veut la tirer. Plus les verres seront durs à fondre, plus le poli de l'empreinte sera beau. On taillera le morceau de verre de la grandeur convenable, en l'égrugeant avec de petites pinces, & on le posera sur le moule, ensorte que ce verre ne touche en aucun endroit la figure imprimée qu'il pourroit gâter par son poids.

On aura un petit fourneau pareil à ceux dont se servent les peintres en émail, dans lequel il y aura une mouffle; on aura eu soin de remplir ce fourneau de charbon de bois, de façon que la mouffle en soit environnée dessus, dessous & par ses côtés. Lorsque le charbon sera bien allumé, & la mouffle très-rouge, on mettra le moule, garni du morceau de verre sur lequel on veut tirer l'empreinte, sur une plaque de tôle, & on l'approchera ainsi par degrés de l'entrée de la mouffle, au fond de laquelle on le portera tout-à-fait, lorsqu'on le jugera assez chaud pour que la grande chaleur ne fasse pas casser le morceau de verre; on bouchera alors l'entrée de la mouffle avec un gros charbon rouge, de façon cependant qu'il se trouve un petit intervalle par lequel on puisse observer le verre. Lorsque le verre paroîtra luisant, & que ses angles commenceront à s'émousser, on retirera d'une main, avec des pincettes, la plaque de tôle; & avec l'autre main, sur le bord même du fourneau, sans perdre de temps, on pressera fortement le verre avec un morceau de fer plat que l'on aura tenu chaud.

L'impression étant finie, on laissera le tout à l'entrée du fourneau, afin que le verre refroidisse par degrés, sans quoi il seroit sujet à casser.

Si l'on veut imprimer en creux une *pierre* qui est en relief, ou en relief une *pierre* qui est en creux, il faut en prendre l'empreinte exacte avec de la cire d'Espagne, ou avec du souffre fondu & mêlé d'un peu de minium. Il faut abbattre avec un canif & une lime, ce qui aura débordé l'empreinte, & on se servira de cette empreinte de cire d'Espagne ou de souffre, pour imprimer sur le tripoli.

Comme, par le procédé que l'on vient de donner, on voit qu'on ne peut avoir que des *pierres* d'une couleur, on va donner celui qu'il faut suivre pour imiter les variétés & les différens accidens que l'on voit dans les camées.

Les agates-onyx dont on forme les camées, étant composées de couches de différentes couleurs, & n'étant point transparentes, on a pris, pour les imiter, des morceaux du verre coloré dont on se servoit pour composer les vîtres des églises: on a rendu ces verres opaques en les stratifiant dans un creuset avec de la chaux éteinte à l'air, du plâtre ou du blanc d'Espagne; c'est-à-dire, en mettant alternativement un lit de chaux ou de plâtre, & un lit de verre. En exposant ce creuset au feu augmenté par degrés pendant trois heures, & finissant par un feu assez fort, ces verres deviennent opaques en conservant leurs couleurs; & ceux qui n'en avoient point deviennent d'un blanc de lait, comme l'émail ou la porcelaine.

Si le feu a été bien ménagé dans le commencement, & qu'on ne l'ait point poussé trop fort sur la fin, ces verres opaques sont encore susceptibles d'entrer en fonte à un plus grand feu: on peut donc souder les uns sur les autres ceux de différentes couleurs, & par ce moyen imiter les lits de différentes couleurs que l'on rencontre dans les agates-onyx. On trouve même dans les vitrages peints des anciennes églises, des morceaux de verre dans lesquels la couleur n'a pénétré que la moitié de leur épaisseur: les pourpres ou couleurs de vinaigre, sont toutes dans ce cas, ainsi que plusieurs bleus. Lorsque ces verres sont devenus opaques, ainsi qu'on l'a dit, la partie qui n'a point été pénétrée de la couleur, se trouve blanche, & forme avec celle qui étoit colorée, deux lits différens, comme on en voit dans les agates-onyx. Lorsqu'on ne veut point souder ensemble des verres de différentes couleurs, il faut travailler sur ceux-là. Avant que de se servir de ces verres, qui ont des couches de différentes couleurs, il faut les faire passer sur la roue du lapidaire, & manger de la surface blanche qui est destinée à représenter les figures du relief du camée, jusqu'à ce qu'elle soit réduite à une épaisseur plus mince, s'il est possible, qu'une feuille de papier.

On pose ce verre du côté de la surface blanche que l'on a rendu si mince, sur le moule dans lequel est l'empreinte de la gravure qu'on veut imiter; on le fait chauffer dans la mouffle, & on l'imprime de la maniere qu'on a dit ci-dessus.

Les verres que l'on a rendus opaques en suivant le procédé ci-dessus, étant alors susceptibles d'être travaillés au touret, on y applique la pierre dont on vient de parler, &, avec les mêmes outils dont on se sert pour la gravure en pierres fines, on enlève aisément tout le blanc du champ qui déborde le relief, & les figures paroissent alors isolées sur un champ d'une couleur différente, comme dans les camées.

Si l'on ne vouloit imiter qu'une simple tête qui ne fût pas trop difficile à chantourner, on pourroit se contenter, après avoir moulé cette tête, de l'imprimer ensuite sur un morceau de verre opaque blanc. On feroit ensuite passer ce verre imprimé sur la roue du lapidaire, & on l'useroit par derriere avec de l'émeril & de l'eau, jusqu'à ce que toute la partie qui fait un champ à la tête, se trouvât détruite, & qu'il ne restât absolument que le relief. S'il se trouve, après

cette opération, qu'il soit resté quelque partie du champ, on l'enlève avec la lime ou avec la pointe des ciseaux : on applique cette tête, ainsi découpée avec soin, sur un morceau de verre opaque d'une couleur différente, on l'y colle avec de la gomme ; & quand elle y est bien adhérente, on pose le verre du côté de la tête sur un moule garni de tripoli, & on l'y presse comme si l'on vouloit mouler. Mais au lieu de l'en retirer, comme on fait quand on prend une empreinte, on laisse sécher le moule toujours couvert de son morceau de verre, & lorsqu'il est sec, on l'enfourne sous la moufle, & on le presse avec la spatule de fer lorsqu'il est en fusion, ainsi qu'il a été expliqué ci-devant. La gomme qui attachoit la tête sur le fond, se brule : ainsi les deux morceaux de verre, celui qui forme le relief, & celui qui lui doit servir de champ, n'étant plus séparés, s'unissent étroitement en se fondant, sans qu'on puisse craindre que dans cette fusion, le relief souffre la moindre altération, puisque le tripoli, en l'enveloppant de toutes parts, lui sert comme d'une chape, & ne lui permet pas de s'écarter. Si l'on vouloit que quelques parties de relief, comme les cheveux, fussent d'une couleur différente, il suffira d'y mettre, au bout d'un tube de verre, un arome d'une dissolution d'argent par l'esprit de nitre, & faire ensuite chauffer la *pierre* sous la moufle, jusqu'à ce qu'elle soit très chaude sans rougir. Il faut prendre seulement garde que la vapeur de l'esprit de nitre ne colore le reste de la figure.

Les verres tirés des anciens vitrages peints des églises, sont ce qu'il y a de meilleur pour faire ces especes de camées : il est vrai qu'ils ont besoin d'un très-grand feu pour être mis en fonte quand ils ont été rendus opaques, comme on l'a dit ; mais ils prennent un très-beau poli, & ne sont pas plus susceptibles d'être rayés que les véritables agates. (*Article de M. de* Montamy, *dans l'ancienne Encyclopédie.*) Voyez l'article Pate.

PINCEAU. (subst. masc.) Le peintre en huile, & ceux en général qui travaillent en grand, font plus d'usage de la brosse que du *pinceau* : mais les gens du monde, les meilleurs écrivains, & les peintres eux-mêmes, dans la conversation, nomment *pinceau* tout instrument terminé par un faisceau de poils qui sert à prendre la couleur, & à la poser sur le fond que l'on peint. Un peintre qui va se mettre à l'ouvrage & prendre ses brosses, dit : *je vais prendre mes pinceaux* ; les écrivains ont célébré le *pinceau* du Correge, quoique cet artiste, qui peignoit dans la plus grande maniere, se servît toujours de brosses.

Les brosses sont faites de soies de porc, & ne font pas la pointe. Le *pinceau* est fait de poils très-doux, ordinairement de ceux de la queue du petit gris, & il se termine en pointe. Il y a des *pinceaux* à laver, à tracer, à peindre à l'huile, &c. il y en a de poils d'hermines, qui sont plus particuliérement affectés à la miniature.

On ne donne pas le nom de *pinceaux* aux especes de brosses très-douces qui sont faites de poils de blaireau ou de putois, & qui n'ont pas de pointe ; car la pointe est ce qui constitue le *pinceau* proprement dit. Elle est plus courte & plus allongée, suivant le gré de l'artiste ou l'usage qu'il en veut faire ; mais il faut toujours qu'elle soit bien garnie de poils.

Les *pinceaux* se fabriquent à-peu-près de la même maniere que les brosses. *Voyez* l'article Brosse. Plus ils sont petits, plus le poil doit en être fin. Quand le poil est bien arrangé dans le moule cônique qui sert à lui donner la forme, on lie le paquet avec un nœud pareil à celui que l'on fait aux brosses. On se sert de fil fort & d'une grosseur proportionnée à celle du *pinceau* : on lie seulement ce fil en deux ou trois endroits un peu éloignés les uns des autres, & on a soin que le nœud soit bien serré. On fourre ensuite le tout dans un tuyau de plume ouvert par les deux bouts : l'ouverture du petit bout de la plume étant la plus petite, doit répondre au côté de la pointe du *pinceau*. On fait entrer celui-ci, la pointe la premiere, avec un peu de force, par le gros bout du tuyau, & on ne le fait sortir par l'autre bout qu'autant qu'il est nécessaire pour lui laisser la longueur qu'on se propose de lui donner, & qui est plus ou moins grande suivant sa destination. Il faut couper quarrément le poil du pinceau au bout opposé à la pointe, un peu au-dessus du premier nœud, afin de pouvoir le pousser dans le tuyau à l'aide d'un petit bâton coupé de même par le bout, & qui soit un peu moins gros que le tuyau. Une autre attention que l'on doit avoir, c'est de laisser tremper le tuyau de plume pendant quelque temps dans de l'eau chaude avant d'y fourrer les *pinceaux*. Cette précaution est utile pour que les tuyaux ne se fendent pas quand on y fourre les poils à force : elle a encore une autre utilité, c'est que la plume qui a été dilatée par la chaleur de l'eau, venant ensuite à se sécher, se resserre & [illegible] plus fortement le *pinceau*. Les gros [illegible] remplissent les plus gros tuyaux d[illegible] de cygnes ; les plus petits entrent av[illegible] des plumes d'alouettes. On laisse du [illegible] au gros bout du tuyau, pour pouvoir y faire entrer & y assujettir une ante de bois ou d'ivoire.

PINCELIER, (subst. masc.) C'est une sorte de vase ou de boëte, qui est quelquefois de cuivre, & plus ordinairement de fer-blanc. Il est divisé en deux parties par une cloison du même métal. Dans une de ces divisions on met de l'huile ou de l'essence de térébenthine pour nétoyer les pinceaux. On les y trempe, & on les

presse entre le doigt & le bord du vase ou de la cloison ; on fait ainsi tomber dans la partie du *pincelier* où il n'y a point d'huile nette, la couleur dont les pinceaux sont chargés après avoir servi, & qui les gâteroit si on lui laissoit le temps de sécher. C'est de ce résidu des *pinceliers* que se fait l'or-couleur.

PLANTE, (subst. fém.) Si l'on mêle une certaine quantité d'alun dans une décoction de *plantes* colorantes, la terre de ce sel quitte son acide & saisit les principes colorans. Telle est la base des stils-de-grains, tous composés du suc de quelques substances végétales mêlé d'alun, & paitri avec de la craie. Le célèbre Buffon a donc eu raison de dire que la plupart des pastels ne sont que des terres d'alun, teintes de différentes couleurs. Ainsi toutes les *plantes* capables de donner une teinture, le sont aussi de fournir des couleurs aux peintres : mais ils ne doivent pas en faire un usage inconsidéré. *Voyez* l'article STIL-DE-GRAIN. On y trouve des détails sur les couleurs que peuvent fournir différentes *plantes* exotiques & indigenes. *Voyez* aussi l'article LAQUE.

PLINTHE. (subst. fem.) Ce mot est dérivé du grec πλινθος, qui signifie *brique* : la *plinthe* doit ce nom à sa forme ; elle doit être considérée comme une table qui supporte une colonne, un piédestal, &c. En sculpture, la *plinthe* est la base qui supporte la statue. Ce que le sculpteur appelle faire un *lit sous plinthe*, c'est donner le premier coup de scie au bloc dont on doit tirer la statue, & fournir ainsi à la partie inférieure de ce bloc une assise, une base, une *plinthe*, qui soutiendra le reste de l'ouvrage. La *plinthe*, dans ce sens, fait partie du bloc, & fera de même partie du morceau de sculpture qui doit en sortir.

PLUME. (subst. fem.) La *plume* à dessiner est la même que celle à écrire. Cependant quand on veut dessiner à la *plume* des traits extrêmement fins, on se sert de plumes de corbeaux.

POINÇON. (subst. masc.) C'est, en terme de gravure, un morceau d'acier forgé un peu en pointe, plus gros ou plus petit suivant sa destination, sur lequel est gravé en relief, à l'un des bouts, quelqu'objet comme une tête, une figure, une lettre, un ornement, &c. Ce poinçon, après avoir été durci par la trempe, sert à imprimer la figure par laquelle il se termine, dans une autre pièce de quelque métal que ce soit ; d'or, d'argent, de cuivre, ou même d'acier, pour la gravure des cachets ; & toujours d'acier pour les matrices ou les coins de médailles, de jetons & de monnoies. Pour imprimer la figure du poinçon, on frappe sur le côté opposé à cette figure. L'impression d'un *poinçon* sur une matrice de monnoie ne doit jamais être retouchée, parce qu'il faut précieusement conserver l'identité de la gravure ; mais pour les jettons ou les médailles, on y retouche souvent, l'empreinte fournie par le *poinçon* ayant rarement toute la perfection que desire l'artiste. *Voyez* les articles GRAVURE *en médaillon*, MATRICE, MONNOYAGE. (*Article de* M. DUVIVIER.)

Comme les graveurs de cachets ont été jusqu'à présent employés sur-tout à graver des armoiries, ils étoient munis d'un grand nombre de *poinçons*, représentant les différentes pièces qui reviennent le plus souvent dans le blason, & ces outils faisoient la plus grande partie de l'ouvrage.

POINÇON. La sagacité & l'esprit observateur de M. Mongez, garde des antiques de Sainte-Geneviève, & mon confrère à l'Académie des Belles-Lettres, lui ont fait découvrir les procédés des Anciens dans l'art de graver & de frapper les médailles. Il a bien voulu me communiquer le Mémoire qu'il a lu dans nos Assemblées, & me permettre d'en extraire ce qui peut éclairer sur des manœuvres que l'on a droit d'appeller nouvelles, puisqu'elles étoient restées, jusqu'à lui, parfaitement inconnues des Modernes.

Accoutumés à voir graver les poinçons & les coins par des moyens qui n'étoient pas ceux de l'antiquité, & à voir frapper les médailles à froid, les Antiquaires ne pouvoient trouver la route qu'ont tenue les Anciens. M. Mongez a eu la sagesse d'adopter la méthode que prescrit Descartes pour la recherche de la vérité ; l'oubli des idées reçues. Il s'est prescrit d'oublier, ou du moins de mettre à l'écart, les pratiques dont nous sommes témoins, & par-là ses recherches sont devenues fructueuses.

L'examen d'un coin antique, conservé dans le cabinet de Sainte-Geneviève, lui avoit fait assurer, dès 1785, que les Anciens n'employoient pas, comme les Modernes, des coins de fer, mais de bronze. La fragilité de cet alliage, lorsqu'il est immédiatement soumis à de forts moyens de percussion, sembloit déposer contre la justesse de son idée ; mais il conçut qu'en enveloppant le coin d'un mandrin de fer, on en vaincroit la fragilité.

Ce n'étoit encore qu'une conjecture : l'expérience l'a changée en certitude. « On a d'abord » forgé les mandrins de fer ; on y a creusé sur le » tour les trous destinés à recevoir les coins. Ces » coins faits avec l'alliage des cloches, c'est-à- » dire, environ une partie d'étain & quatre » parties de cuivre, ont été moulés & chassés » dans les mandrins chauffés au rouge. Pendant que les pièces étoient chaudes à ce degré, » on a placé entre les coins une médaille froide, » & on a frappé un coup d'un marteau très-lourd

» sur tout cet appareil. Les coins ont reçu l'em-
» preinte de la médaille avec tous ses détails. »

Voilà donc ces coins transformés en matrices qui pouvoient fournir, à choix, des médailles parfaitement semblables à celles dont on venoit de tirer l'empreinte, ou des *poinçons* propres à former d'autres matrices.

« Lorsque l'appareil, continue M. Mongez, a
» été refroidi, on a placé un flaon chauffé au
» rouge entre les coins, & il a reçu les deux
» empreintes, sans que les coins aient soufferts
» la plus légère altération. On auroit pu frapper
» plusieurs centaines de flaons, sans user les
» coins; car l'alliage des cloches, froid, est
» presque aussi dur que l'acier. »

Que les Anciens aient frappé ordinairement à chaud les flaons, c'est ce que prouve le grand nombre des médailles antiques *fourrées*, c'est-à-dire, plaquées d'argent ou d'or. Il faut les sonder avec un poinçon, pour les distinguer des médailles qui sont entièrement d'or & d'argent. Or les procédés nécessaires pour doubler les métaux excluent le moulage; ils exigent que les pièces soient estampées, c'est-à-dire, frappées à chaud.

M. Mongez croit pouvoir assurer, généralement parlant, que les anciens monétaires mouloient les flaons dans une forme approchée de celle que devoient avoir les médailles, qu'ils les chauffoient ensuite au rouge, & qu'il les frappoient dans cet état d'incandescence. »

Il passe ensuite à la fabrication des coins. L'inspection du coin antique de la collection de Ste.-Geneviève, ses expériences, & l'identité de résultat, qui semble prouver celle de procédé, ne lui permettent pas de douter que les Anciens n'aient employé le bronze à la fabrique des coins. Mais comment les travailloient-ils? Ses observations lui ont appris qu'ils ne différoient pas moins des Modernes par la manœuvre, que par la matière dont ils faisoient usage.

« Un examen avec la loupe de toutes les
» médailles antiques du cabinet de Sainte-
» Geneviève, & la comparaison avec les mon-
» noies modernes, dont les coins ou les *poin-*
» *çons* ont été gravés au burin (1), m'ont con-
» vaincu, dit-il, que la gravure des coins de
» toutes les médailles grecques, & de presque
» toutes les médailles romaines, différoit abso-
» lument de celle des coins modernes. Tous
» les traits des types anciens sont arrondis; on
» n'y voit jamais d'angles vifs ou d'arrêtes; les
» jambages droits des lettres sont formés de deux
» petites éminences rondes, ou boulettes liées par
» un trait; tous les reliefs sont arrondis: en un
» mot, c'est le même travail que celui de la gra-
» vure en pierres fines. » *Voyez* l'article GRA-
VURE *en pierres fines*. « Au contraire, les jam-
» bages en lettres gravées au burin sur les *poin-*
» *çons* modernes, sont formés de masses quarré-
» long, à arrêtes vives, & terminés quarré-
» ment par des traits aigus & tranchés. »

. . . . » Je vais faire l'application des obser-
» vations générales qui précèdent, au mon-
» noyage d'une médaille antique. Le premier
» travail étoit de mouler deux coins de bronze,
» & d'y graver au touret la tête & le revers ».
Si l'artiste gravoit en relief, son travail produisoit un *poinçon*, dont, par le frappement, il tiroit une matrice. S'il gravoit en creux, c'étoit une matrice qu'il produisoit. M. Mongez suit la dernière supposition. « Le second travail étoit
» de placer, entre ces coins gravés, un ou plu-
» sieurs flaons chauffés au rouge, & de les frap-
» per. On avoit alors une monnoie ou plusieurs
» monnoies du même coin. Vouloit-on hâter la
» fabrication que deux coins uniques auroient
» rendu trop lente, on estampoit plusieurs coins
» de bronze chauffés au rouge avec les premières
» monnoies fabriquées ». Ces coins devenoient de nouvelles matrices, sous lesquelles on frappoit des monnoies, avec la même précision que sous les coins gravés. « Par ce procédé, on peu-
» voit réserver les deux coins gravés pour servir
» de *justification* ou de prototypes, & l'on estam-
» poit autant de coins que l'on vouloit établir
» d'ateliers de fabrication pour la même mon-
» noie. »

On a des médailles de princes ou tyrans dont le règne a été fort court: cependant elles ont été gravées pendant leur règne. On ne leur auroit pas rendu cet honneur après leur mort, lorsque leur mémoire étoit tombée dans l'horreur ou le mépris. Le tyran Marius ne régna que trois jours; & cependant on a des médailles de son règne, & même elles ne sont pas rares. On n'auroit pas eu le temps de graver ces médailles par les procédés modernes; mais on le pouvoit par le moyen du touret. Le travail auroit été encore plus expéditif, en supposant que l'alliage du coin ne tenoit qu'un sixième ou même qu'un septième d'étain: c'est ainsi, comme M. Mongez l'a trouvé par l'analyse chymique, qu'étoit ordinairement formé le bronze des Anciens.

Une inscription antique nous apprend que les graveurs de médailles étoient nommés *scalptores*: c'étoit par le même nom qu'on désignoit les graveurs en pierres fines. L'identité dans la dénomination prouve celle des procédés.

(1) Comme l'objet de M. Mongez n'est pas de développer le procédé des graveurs modernes en médailles, il leur donne, en le prêtant au langage ordinaire, le burin pour outil; ce qui n'est vrai, qu'en prenant le mot *burin* pour un terme générique. Ce n'est pas du burin proprement dit, mais d'onglettes & d'échoppes, que l'on fait usage dans la gravure des médailles, & les artistes en ce genre emploient d'ailleurs divers autres instrumens, avec lesquels ils sculptent l'acier comme on sculpte le marbre. *Voyez* l'article GRAVURE *des médailles*.

Ces procédés changèrent dans le cinquième siècle, avant notre ère. Alors commença l'usage général des coins d'acier, mal gravés au burin, & celui de frapper les médailles à froid.

« Ces recherches, dit M. Mongez en finissant, paroîtroient n'être destinées qu'à satisfaire une curiosité digne de quelques éloges, » si je n'en faisois l'application aux arts pratiqués » par les modernes. Je leur indiquerai donc ici » une matière susceptible de prendre toutes les » finesses du moule ou du *poinçon*, lorsqu'elle » est chaude, & de les imprimer, sans se ramollir, lorsqu'elle est froide, aux matières » métalliques chaudes : je veux parler du bronze » ou de l'alliage des cloches. »

M. Mongez pouvoit ajouter que c'est toujours bien mériter des arts, que de leur indiquer des procédés inconnus. Tel artiste dont les dispositions naturelles se refusent à la pratique des procédés ordinaires, & qui resteroit toujours médiocre, fera, peut-être, des chefs-d'œuvres, en suivant des procédés nouveaux.

Pointe. (subst. fém.) Cet instrument diffère suivant les différens arts dans lesquels on en fait usage. La *pointe* des graveurs à l'eau-forte peut n'être qu'une grosse aiguille à coudre, emmanchée dans un bâton, un peu plus gros qu'une plume ; c'est plus ordinairement une branche d'acier trempé, & se terminant en pointe ; mais les meilleures de toutes les *pointes* sont celles que l'on fait avec de vieux burins. Ce sont sur-tout celles-là que l'on doit choisir pour le travail à la *pointe sèche*, c'est-à-dire, sur le cuivre nud.

Pointe *des graveurs en bois*. Elle est composée d'une lame d'acier mise dans un manche de bois fendu & tortillé d'une ficelle. Cet outil est assez mal désigné par le nom de *pointe*, puisque la forme est bien plutôt celle d'un canif.

Pointe *des graveurs en pierres fines*. C'est un éclat de diamant, serti dans une tige de fer, & ajusté à un manche. Elle sert, étant montée sur le touret, à creuser plus promptement qu'à la bouterolle, les parties qui doivent être profondes. On peut aussi faire usage de cette pointe à la main, & sans la monter sur le touret.

Pointe *des sculpteurs*. C'est un outil de fer bien acéré, dont ces artistes se servent pour ébaucher leurs ouvrages en marbre. Quand le marbre est dégrossi, on le rapproche, à l'aide de cet outil, des formes du modèle ; c'est ce que l'on appelle *approcher à la pointe*. On a aussi des *pointes doubles*, espèces de ciseaux, partagés par le bas en deux parties, qui ont la forme de dents : ces pointes doubles se nomment aussi *dents de chien*. On s'en sert après avoir employé la *pointe* simple. Les pointes sont aussi nécessaires pour les endroits étroits & profonds, où le ciseau ne pourroit entrer.

PONCER. (v. act.) C'est transporter le trait d'un dessin fait sur papier, sur un autre papier, ou sur quelqu'autre surface que ce soit, en piquant le trait de trous fort voisins les uns des autres, & frappant dessus avec un tampon de toile claire, rempli de poudre de charbon ou de crayon noir tendre. C'est une manière de calquer.

PONCIS. (subst. masc.) C'est ainsi qu'on appelle le dessin piqué, qui sert de patron pour porter le même trait sur une autre surface.

PORCELAINE. (subst. fém.) *Peinture sur la porcelaine*. On peut se passer de prendre, à cet égard, les Chinois pour modèles. Leurs couleurs sont assez médiocres, & en très-petit nombre. La céruse, ou quelqu'autre préparation de plomb, leur sert toujours de fondant. Le plomb se révivifie, c'est-à dire, reprend fort aisément sa forme métallique ; alors il noircit & gâte les couleurs : ces couleurs s'étendent, & font des traits qui ne sont ni déliés ni bien terminés. On voit bien que je ne parle ici que des couleurs qui se mettent sur la *porcelaine*, après qu'elle a reçu son vernis de sa cuisson entière ; or, pour celles que les Chinois mettent sur le crud, en mettant le vernis par-dessus, il est impossible d'en former des dessins tant soit peu corrects.

On voit donc qu'il vaut mieux abandonner tout-à-fait les couleurs dont se servent les Chinois, pour y substituer celles dont on se sert pour peindre sur l'émail. Comme ces couleurs sont exposées à supporter un feu très-fort, on ne peut y employer que les matières dont la couleur ne peut être enlevée par la force du feu. Il faut donc renoncer à toutes les couleurs tirées des végétaux & des animaux, pour s'en tenir uniquement aux substances que peuvent fournir les terres & les pierres qui conservent leur couleur après la calcination. Mais comme ces substances ne sont colorées que par le moyen des métaux, la chaux des métaux, ou, ce qui est la même chose, les métaux privés de leur phlogistique par la calcination, fournissent la seule matière que l'on puisse employer avec succès ; d'autant plus que les terres & les pierres donnent toujours des couleurs plus ternes & plus sales, à cause de la grande quantité de terre qu'elles contiennent.

On trouve ces manipulations décrites fort au long à l'article Email, dans la partie où il est traité des *couleurs pour la peinture de l'émail*. On peut être assuré que toutes les couleurs qui réussissent dans cette peinture, réussiront également bien dans celles sur la *porcelaine*. On y admet pour principe de ne point se servir

de couleurs déjà vitrifiées, comme les verres colorés, les pains d'émaux, &c. ; & l'on exclud également toutes les compositions où il entre du plomb. Les raisons que l'on y rapporte pour bannir ces couleurs de la peinture en émail, subsistent également pour les exclure de la peinture sur la *porcelaine*. On y voit que l'étain donne les blancs pour éclairer & rehausser toutes les autres couleurs ; que l'or donne les pourpres, les gris-de-lin, les violets & les bruns ; que l'on tire du fer les vermillons, les marrons, les olives & les bruns ; que le cobalt fournit les bleus & les gris ; que le jaune de Naples donne le jaune ; que le mélange du blanc & du rouge fait les couleurs de rose ; que le mélange du bleu & du jaune fait les verds ; & qu'enfin, le mélange du bleu, du rouge & du jaune, fait toutes les couleurs. On voit par-là qu'on est en état de peindre sur la *porcelaine* avec une palette garnie d'un aussi grand nombre de couleurs que celle d'un peintre à l'huile.

Il y a cependant une remarque essentielle à faire, qui apporte une espèce de différence entre la peinture sur la *porcelaine*, & la peinture en émail. Pour transporter la couleur des métaux, ou plutôt celles de leurs chaux, sur l'émail, on est obligé de joindre à la chaux de ces métaux un verre qu'on appelle *fondant*, qui, par la fusion, vitrifie les couleurs, & les fait pénétrer dans l'émail. Pour que les couleurs y puissent pénétrer, il faut que lui-même commence à entrer en fusion, lorsqu'elles y sont déjà, parce qu'elles resteroient de relief sur l'émail, s'il n'entroit point en fonte ; il faut donc qu'il se trouve une proportion dans la facilité à fondre entre l'émail sur lequel on peint, & le fondant que l'on mêle avec les couleurs.

On voit aisément qu'une semblable proportion dans la facilité à fondre, doit se trouver entre la couverte de la *porcelaine* sur laquelle on peint, & le fondant qu'on aura mêlé avec les couleurs : & la couverte de la *porcelaine* étant bien plus difficile à mettre en fusion que l'émail, on doit employer dans les couleurs un fondant bien plus difficile à mettre en fusion, que dans celles à peindre en émail, ce qui dépend d'employer moins de salpêtre & de borax dans la composition du fondant. Comme on ne doit point employer de plomb dans cette composition, il est plus facile d'en faire un qui soit dur à fondre, que de faire celui qui est propre à la peinture en émail, à cause de la quantité des sels qu'on est obligé de mettre dans ce dernier, qui, à moins que ce verre ne soit bien fait, s'y font sentir & gâtent les couleurs.

La principale qualité du verre qui servira de fondant, est d'être blanc, & qu'il ne soit pas entré de plomb dans sa composition, comme de la céruse, du minium, de la litharge, &c. Pour ce qui est de la plus ou moins grande facilité qu'il doit avoir à entrer en fusion, il faut qu'elle soit proportionnée à celle de la couverte de la *porcelaine*, c'est-à-dire, que la couverte ne soit pas assez dure à fondre, pour que la fusion du verre qui sert de fondant n'entraîne pas la sienne dans des endroits où les couleurs sont appliquées. On peut donc essayer ou se servir de verres blancs de différens degrés de fusibilité, pour s'arrêter à celui qui se trouvera convenir au degré de fusibilité de la couverte. Le verre dont on fait les tuyaux de baromètre est le plus facile à mettre en fusion ; celui des glaces vient après, & ensuite celui des crystaux de Bohême, &c.

On ne doit pas craindre que la force du feu nécessaire pour mettre ces verres en fonte, emporte les couleurs ; celles dont on vient de parler sont toutes fixes, & y résisteront : il n'y a que les couleurs tirées du fer dont, jusqu'à présent, l'usage a été très-difficile, à cause de leur volatilité au feu ; mais on a établi à la partie de l'article EMAIL, déja citée, qu'en tenant les safrans de mars exposés au grand feu pendant deux heures, avec le double de leur poids de sel marin, & les édulcorant ensuite, on les rend tout aussi fixes que toutes les autres couleurs.

La proportion du fondant avec la chaux des métaux est la même que celle de la peinture en émail ; c'est-à-dire, presque toujours en poids trois parties de fondant sur une partie de couleur. Si l'on s'appercevoit que quelqu'une de ces couleurs ne prît pas à la fonte le luisant qu'elle doit avoir, on en seroit quitte pour ajouter quelques parties de fondant de plus ; par exemple les couleurs tirées de l'or exigent jusqu'à six parties de fondant.

Les couleurs s'emploient facilement au pinceau avec la gomme, ou l'huile essentielle de Lavande, mais si l'on s'est servi d'huile essentielle de Lavande, il faut, avant d'enfourner les pièces peintes, avoir la précaution de les exposer à un très-petit feu jusqu'à ce que l'huile soit totalement évaporée.

On ne parlera point des couleurs qui se mettent sous la couverte ; il faut les placer sur le crud, dans lequel elle ne peuvent manquer de s'emboire, ensorte qu'on ne sauroit en former un dessin correct. Elles ne feroient donc propres, tout au plus, qu'à faire des fonds d'une seule couleur ; or, en ce cas, il vaut mieux mêler la chaux des métaux avec la matière de la couverte, & y tremper les vases. (*Extrait de l'article* Porcelaine *de M.* DE MONTAMI, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PORCELAINE. COULEURS propres à *la peinture sur la Porcelaine.*

OR. On prend un ducat que l'on bat pour le réduire en une lame fort mince. On coupe

cette lame en petits filets, que l'on doit dissoudre dans trois drachmes d'eau régale. Quand la dissolution est faite, on prend une demi-once de vitriol de Hongrie; on le fait dissoudre dans de l'eau, on filtre la dissolution dans un matras, & par-dessus cette liqueur filtrée, on verse la dissolution d'or. L'or se précipite sous la forme d'une poudre brune. Quand la précipiation est entiérement finie, on décante la liqueur qui surnage, & on verse de l'eau bien pure par-dessus le précipité; ce que l'on réitère plusieurs fois avant de bien édulcorer l'or. On le fait sécher ensuite, & quand on veut en faire usage, on le broie sur un plateau de verre avec de l'huile d'aspic. Quand la porcelaine a été recuite, on polit cet or avec un brunissoir de jaspe.

Pourpre. On fait dissoudre un ducat de la même manière que pour l'*or*. On prend ensuite de l'étain d'Angleterre, qu'on réduit en limaille; on en dissoud une demi-drachme dans une drachme d'eau-forte, & une demi-drachme d'esprit de sel. Voici comment se fait la dissolution d'étain. On ne met que très-peu d'étain à la fois dans le dissolvant, & on lui donne à chaque fois le temps de se dissoudre entiérement avant que d'y en remettre de nouveau: car, si on mettoit tout l'étain à la fois, la dissolution s'échaufferoit, feroit effervescence, & la partie la plus spiritueuse en partiroit. C'est pourquoi il faut boucher le matras, & ne jamais l'ouvrir que les vapeurs ne se soient entiérement appaisées: c'est pour lors que l'on peut y remettre de nouvel étain. On étend ensuite la dissolution d'or dans environ six onces d'eau chaude, & l'on verse goutte à goutte de la dissolution d'étain. On voit sur le champ se faire un précipité noir, qui peu à peu devient d'un beau rouge de rubis. On laisse reposer cette couleur pendant cinq ou six jours, au bout desquels on la trouve tombée au fond du matras, sous la forme d'une poudre rouge. Lorsqu'on s'apperçoit que l'eau est devenue entiérement claire, on la décante pour remettre de nouvelle eau sur le précipité: on recommence cette opération jusqu'à ce que l'eau ne se charge plus d'aucune partie saline. Enfin, on fait sécher la poudre, on en met une partie sur six parties de verre blanc de Venise, on broye bien exactement ce mélange, auquel on peut joindre de l'huile d'aspic, quand on veut en faire usage.

Noir. Une partie d'écailles de fer, une demi-partie de vitriol, deux parties de cobalt. On réduit toutes ces matières en une poudre impalpable. On les met en fusion avec trois parties de plomb spathique, & une partie de nitre; ce qui produit une masse de verre, que l'on réduit en une poudre très-pure.

Rouge. Il y a deux manières de le faire, suivant qu'on veut avoir un rouge clair ou foncé. Le rouge clair se fait avec la rouille de fer, ou le safran de mars. Le rouge foncé se fait avec le vitriol de Hongrie, après qu'il a passé par une calcination de huit heures. Il y a encore un autre rouge qui se fait avec la magnésie; cette couleur approche de celle des fleurs de pêcher: certaines terres fournissent aussi du rouge.

Jaune. On le fait avec de l'antimoine mêlé avec du verre de plomb, ou avec du jaune de plomb d'Angleterre, ou de la tutie d'Alexandrie. On peut faire usage de l'une de ces matières, en la mêlant avec du verre de plomb.

Verd. La base de cette couleur est la cendre de cuivre, mêlée avec de la mine de plomb spathique. Si on veut la rendre foncée, on y joint un peu de bleu; si on veut qu'elle soit plus claire, on y mêle un peu de jaune, suivant la teinte que l'on veut obtenir.

Brun. Cette couleur se fait avec des terres ou pierres qui prennent cette couleur dans le feu; on la mêle avec du verre de plomb ou avec du spath.

Bleu. On fait cette couleur avec de *lapis lazuli*, ou avec du cobalt, du safre, du smalt ou bleu d'émail.

On ne s'étend pas beaucoup sur les couleurs, parce qu'il se trouve presque par-tout des artistes qui s'occupent de ces sortes de travaux. On peut voir d'ailleurs les articles Email & verre. Il suffit de dire que toutes les couleurs de la porcelaine se tirent des métaux, minéraux, pierres ou terres. Ces substances produisent autant de différentes nuances, que la Chymie emploie de travaux différens pour en tirer les couleurs. Celles dont on se sert dans la peinture de la porcelaine doivent être mises toutes dans un égal degré de fusibilité, afin qu'elles puissent être appliquées toutes à-la fois. Il faut aussi qu'elles soient aisées à fondre; car toutes les couleurs qui sont difficiles à mettre en fusion perdent leur éclat & leur beauté dans un feu trop violent.

Maniere *de peindre sur la porcelaine*. Il ne faut jamais peindre la *porcelaine* avant qu'elle ait été cuite. Il n'y a que ce qui doit être peint en bleu à quoi l'on donne la couleur dès la première fois que la porcelaine sort du feu, & avant d'y avoir mis la couverte. La couverte est une composition délayée, qui a la consistance d'une couleur en détrempe. Après donc que les vases ont été exposés au feu pour la premiere fois, on y applique la couverte. Quand cette couleur a été appliquée sur le vase, on l'arrose avec la cou-

verte, de manière qu'il lui en reste l'épaisseur de deux bonnes feuilles de papier, après quoi on donne à la couverte le temps de sécher.

On porte également la couverte sur les parties qui doivent être de couleurs différentes, & sur celles qui doivent rester en blanc. Quand tout est bien sec, on porte les vases au fourneau, où on les met à recuire. Cette opération finie, on porte la *porcelaine* qui doit rester blanche dans les magasins pour le débit; mais les pièces qui doivent être peintes sont mises entre les mains des peintres. Quand les peintures sont achevées, on porte la *porcelaine* au fourneau des émailleurs, pour la mettre à recuire. Ce n'est point le peintre qui fait lui-même ses couleurs; elles sont préparées par une personne qui en a le secret, & qui les livre à l'ouvrier qui doit les broyer; c'est de lui que les peintres les reçoivent. Toutes les couleurs qui s'appliquent par-dessus la couverte, se délayent avec de l'huile d'aspic; mais la couleur bleue, qui se met avant la couverte, ne se délaye qu'à l'eau, & on l'applique sur la porcelaine encore toute brute, parce que le cobalt, qui est un minéral, s'unit si étroitement à la pâte de la porcelaine, que l'on n'a besoin, ni de gommes, ni d'aucun autre mordant pour l'y appliquer.

MANIERE *de faire recuire les couleurs.* Pour faire recuire les pièces, quand elles ont été peintes, on a de grandes mouffles de terre à potier; dans le langage des fabriques, on les appelle des *caffettes*. On place ces mouffles dans des fourneaux faits exprès, dont la forme ressemble à celle des fourneaux de coupelle; ils sont disposés de manière que la flamme du foyer puisse circuler entre les mouffles & les parois du fourneau. Il faut que, par le bas, il y ait des ventouses qui entrent dans le fourneau, & aussi-tôt qu'il est prêt, il faut mettre les pièces travaillées dans les mouffles; on les ferme de tous côtés, à l'exception d'une petite ouverture qu'on laisse par devant, pour pouvoir observer ce qui s'y passe. On allume ensuite le feu, qu'il faut conduire avec beaucoup de précaution, ne chauffant les mouffles que par degrés, afin de ne pas faire rompre les *porcelaines* qui y sont contenues. On augmente toujours le feu par degrés jusqu'à ce que tout devienne rouge. On peut voir, par le trou de la mouffle qu'on a laissé ouvert, si la *porcelaine* a été assez chauffée. L'indice auquel on peut reconnoître qu'elle est suffisamment recuite, c'est que les morceaux qui sont sous la mouffle, soient d'un rouge transparent, & qu'on n'y remarque aucune tache, aucun endroit obscur. Pour lors on ôte tout le feu du fourneau, & on le laisse refroidir. Tout cela demande une attention très-scrupuleuse. Si le feu n'a pas été assez fort, les couleurs ne sont pas assez cuites; s'il a été trop fort, elles sont gâtées. Il faut donc, pour prévenir tout inconvénient, ôter le feu dès qu'on s'apperçoit que la cuisson est faite. Quand le fourneau est entièrement refroidi, on l'ouvre pour en retirer la *porcelaine*; on polit les dorures avec un brunissoir de jaspe ou d'agathe, & toute l'opération est faite. Quoiqu'on n'en ait donné ici qu'une courte description, on n'y a rien omis d'essentiel. (*Extrait de l'art de la Verrerie, traduit de l'Allemand par M. D.... le baron d'Holbac.*)

PORPHYRE. (subst. masc.) C'est le nom que les peintres donnent à leur pierre à broyer. Elle peut être en effet de véritable *porphyre*, pierre composée, mais naturelle & fort dure, qui est ordinairement d'un rouge-pourpre, piqué de taches blanches. Mais souvent la pierre à broyer est de granit d'Orient, ou d'une pierre fort compacte, nommée écaille de mer. Voyez l'art. BROYER.

PORPHYRISER. (v. a.) *Porphyriser* les couleurs, c'est les réduire en une poudre plus ou moins fine, sur le *porphyre*, ou pierre à broyer, au moyen d'une petite meule à main, qu'on appelle mollette. On appelle *couleurs porphyrisées*, celles qui ont été pulvérisées sur le porphyre.

PORTE-CRAYON. (subst. masc.) Voyez l'article CRAYON du Dictionnaire-théorique, & l'article DESSIN du Dictionnaire-pratique.

POUF. (adj.) Ce mot est en usage dans quelques atteliers. Les Marbriers disent qu'un marbre est *pouf* quand il se réduit en poudre en le taillant. Dans un même bloc de marbre, ils reconnoissent des parties *poufes* & des parties *fières*. Les parties *poufes* sont celles dont le grain n'est pas lié, & se détruit sous l'instrument de l'ouvrier; les parties *fières* sont celles qui opposent une forte résistance à l'outil. La crainte de rencontrer dans le marbre des parties de l'une ou de l'autre espèce, exige des précautions de la part de l'ouvrier ou de l'artiste: il doit toujours diriger ses coups vers le centre du bloc.

Le mot *pouf* a un sens un peu différent dans les atteliers des fondeurs; il exprime le juste degré de résistance que doit avoir la matière dont ils font le noyau. Ce *noyau* doit être *pouf*, c'est-à-dire, avoir une résistance qui ne soit ni trop forte, ni trop foible. Il doit avoir assez de force & de dureté, pour résister à la violence du métal en fusion qui remplira l'espace qu'occupoient les cires; il doit avoir assez de mollesse, de ressort & de liens pour céder suffisamment au métal qui travaille, en se refroidissant dans le moule, & pour ne pas se gercer & se fendiller. C'est ce terme moyen, entre une trop grande & une

une trop foible résistance, qui constitue, dans le noyau, la qualité d'être *pouf*.

POURPRE. La couleur *pourpre* est d'un rouge vineux.

POURPRE *de Cassius*. Couleur dont on se sert dans la peinture en émail; on l'incorpore & on l'attache à l'émail avec de la poudre de verre tendre. Le feu qui fond le verre fixe le *pourpre* sur l'émail, mais sans vitrifier cette couleur. Il la tempère seulement en proportion du verre ou fondant qu'on y joint, & lui fait prendre un ton plus ou moins rose, plus ou moins cramoisi.

Le *pourpre de Cassius* n'est que de l'or dissous par l'eau régale, & précipité par une dissolution d'étain. Voici le moyen de le composer.

Dans une once d'acide nitreux, mettez une demi once d'acide marin; ce sera de l'eau régale. Composez-la toujours vous-même, & n'employez jamais de sel ammoniac au-lieu d'acide marin, quoiqu'assez communément on la compose de la sorte. Vous courriez risque de faire de l'or fulminant par des mélanges ultérieurs qu'il n'est pas besoin d'expliquer ici; cela n'arrivera pas si vous la composez vous-même, comme je viens de le dire. Chargez par degré cette eau régale d'autant de feuilles d'or en livret, qu'elle en pourra dissoudre. Le livret est de vingt-quatre feuilles d'or de six pouces en quarré.

D'un autre côté, faites dans une caraffe une autre eau régale semblable à la précédente. Joignez à ce dissolvant près d'une once d'eau bien pure, afin de l'affoiblir. Il faut un peu plus d'eau, si les acides sont très-concentrés & fumans. Joignez-y quelques fragmens d'étain de Malaca. Celui de Cornouailles produit le même effet, s'il est pur; mais n'y projettez l'étain que par très-petites portions: la dissolution doit s'en faire très-lentement, pour éviter qu'elle ne devienne laiteuse. On peut, dans cette vue, placer la caraffe sur une assiette pleine d'eau fraîche. Au reste, il faut toujours la composer soi même, comme celle de l'or. Cette dissolution faite, répandez-en cinq ou six gouttes seulement dans un grand verre d'eau. Joignez y dix ou douze gouttes de dissolution d'or. Sur le champ, l'or devient *pourpre*, plus ou moins violet; car, sur vingt essais, les nuances ne sont presque jamais semblables. Il y a même du hasard dans cette combinaison. Si le *pourpre* ne se montre pas tout de suite au fond du verre, ce qui peut arriver lorsqu'on n'a pas de l'eau bien pure, il faut plonger dans le verre, au bout d'une plume neuve, un morceau d'étain, & l'y promener quelques instans. L'or se rassemblera tout autour en nuage vineux; mais ce moyen est inefficace, lorsque la dissolution d'étain devient blanche ou laiteuse dans l'eau. Ce qui le prouve, c'est que dans ce dernier cas, n'ayant point obtenu de *pourpre*, je l'ai fait paroître sur le champ par l'addition de celle qui restoit limpide, quoique mêlée avec de l'eau commune de rivière. Il faut donc réserver pour d'autres usages la dissolution d'étain, qui ne se trouveroit pas propre à celui-ci.

Quelques momens après que le *pourpre* s'est formé, versez dans un autre vase tout ce qu'il y a dans le verre, & continuez de la sorte, jusqu'à ce que toute la dissolution d'or & celle d'étain soient épuisées. Le *pourpre* se précipitera de lui-même insensiblement dans ce vase; & pour l'or il faudra verser par inclinaison le plus d'eau qu'il sera possible du vase qui contient le précipité; mais éviter que ce précipité ne s'échappe, & remplacer l'eau par d'autre, afin d'emporter les acides nitreux & marins par un lavage abondant. L'eau qu'on n'auroit pas pu jeter sans qu'elle entraînât du précipité, pourra s'évaporer au soleil, & le *pourpre*, en se desséchant, se lèvera de lui-même en écailles.

La manganèse fournit également, dans la peinture en émail, & dans la poterie, une couleur *pourpre*, mais inférieure à la précédente. On peut croire cependant que nos pères connoissoient des moyens faciles de se procurer pour cet usage des cramoisis d'une grande beauté, comme on le voit dans les crystaux de plusieurs anciennes églises.

Au reste, on prétend qu'une dissolution d'or, peu chargée, donne avec l'alkali fixe, un précipité d'un cramoisi beaucoup plus pur que celui de Cassius, & que, pour empêcher l'or de se revivifier dans l'eau, il suffit d'y joindre une très-légère partie de dissolution d'étain par l'eau régale, avant de le précipiter par l'alkali fixe (1). On suppose encore que l'or, précipité de son dissolvant par le mercure dissous dans l'eau régale, donne dans l'émail une couleur d'écarlate (2). Je trouve encore dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, que l'argent, dissous par l'acide nitreux, & précipité par le seul nitre arsénical, devient *pourpre*; mais la couleur disparoît dans le feu (3). Quoi qu'il en soit, ne pourroit-on pas faire passer le précipité *pourpre de Cassius* dans la peinture à l'huile, au ton qu'il prend sur la porcelaine? C'est un problême dont la solidité de cette couleur vaut bien la peine que s'occupent ceux à qui le temps & l'occasion ne manqueront pas, ou dont les vues sont tournées vers les spéculations mercantiles.

On dira peut-être que je propose une préparation

(1) *Chymie expérimentale & raisonnée*, par M. Baumé, tom. 3, article *de l'or*. Voyez aussi le *Dictionnaire de l'industrie*.

(2) L'art de la Peinture sur verre, page 162.

(3) Année 1746, page 232.

bien embarrassante, & qui deviendroit coûteuse. Mais seroit-elle jamais aussi embarrassante, aussi dispendieuse que l'outremer qu'on emploie cependant à des parties bien moins capitales que les carnations ? La valeur de l'ouvrage, dans un excellent tableau, dédommage assez l'artiste du prix de la matière. (*Traité de la Peinture au pastel.*)

POZZOLANE ou POUZZOLANE. (subst. fem.) Sable qui se trouve dans le territoire de Pouzzole, ville voisine de Naples. On doit le regarder comme un mélange de parties sableuses, terreuses & ferrugineuses, endurcies, liées & accrochées ensemble jusqu'à la grosseur d'un pois, & desséchées par des feux souterreins. Cette espece de sable est d'un rouge brun & d'une forme creureuse. On se sert en Italie de *Pozzolane*, mêlée de sable & de chaux, pour le crépissage des murs & des voûtes qui sont destinés à recevoir de la peinture à fresque.

PROPORTIONS. Dans le Dictionnaire théorique, nous avons placé un article *proportion*, dans lequel M. Watelet donne la mesure détaillée de la figure humaine, d'après de Piles.

La statuaire, c'est-à-dire, la sculpture, considérée comme l'art de faire des statues, a pour but de représenter la plus belle nature. Comme elle est privée du charme de la couleur, & qu'elle ne peut exprimer que les formes, elle se promettroit vainement de plaire en offrant des formes imparfaites. La peinture plus riche dans ses moyens de plaire, & qui compte même souvent la variété au nombre de ces moyens, n'est pas toujours astreinte à représenter les formes les plus belles & les plus riches *proportions* : elle ne seroit pas même au-dessus du reproche, si elle s'obstinoit à vouloir ne représenter toujours qu'une nature du plus beau choix, puisque cette nature n'est pas toujours celle qui convient à toutes les figures qu'elle doit faire entrer dans ses compositions. On en peut dire autant de la sculpture en bas-relief.

Les peintres, à l'exemple de Raphaël, doivent donc varier les *proportions* ; mais, comme la nature offre dans ce genre une richesse inappréciable, on peut condamner l'art, quand il a recours à des proportions purement imaginaires. Telle est celle de dix têtes, inventée par Albert Durer, adoptée par plusieurs peintres, & qui n'en est pas moins fausse. Elle s'éloigne trop du vrai pour faire illusion ; le spectateur sent qu'on veut le tromper, & dès-lors son plaisir s'évanouit. La proportion de neuf têtes est encore mensongère ; mais elle s'approche plus de la vérité, & employée adroitement, elle peut être prise pour elle. Peut être ne tromperoit-elle pas dans les figures nues ; mais on peut hasarder d'en faire usage avec discrétion dans des figures drapées : car toutes les exagérations ne sont pas défendues à l'art, mais celles seulement qui sont trop fortes pour en imposer.

Quoique la proportion de huit têtes soit un peu plus haute que celle des antiques de la premiere classe, elle en approche assez pour pouvoir être admise dans les principes de l'école : mais elle doit y être généralement regardée comme l'échelle la plus forte, ensorte que ce ne sera pas en l'augmentant, mais en la diminuant, qu'on cherchera des variétés.

La tête est formée d'un ovale, qui se divise horizontalement en quatre parties égales, à moins que la partie supérieure ne soit un peu plus foible que les trois autres : c'est ce que Winkelmann croit avoir observé sur un grand nombre d'antiques. La ligne du milieu traverse les yeux ; celle qui est au-dessous passe par la racine du nez, & celle qui est au-dessus marque la naissance des cheveux dans la jeunesse. L'oreille commence à la ligne des yeux, & finit à celle du nez. Les yeux se partagent dans leur longueur en trois parties égales, dont l'une est occupée par la prunelle. La distance qu'on doit observer entre les deux yeux, est celle de la longueur d'un œil. En partageant l'œil en deux parties égales, on prendra trois de ces mesures pour la longueur de la bouche.

Les trois parties inférieures de la tête, dont la première commence à la naissance du menton, & dont la troisième se termine à la naissance des cheveux dans la jeunesse, forment ce qu'on appelle une face. Dans la proportion où la tête occupe la huitième partie de toute la figure, la face en occupe la dixième partie : c'est donc la même chose de dire qu'une figure a huit têtes, ou qu'elle a dix faces.

Si on mesure les figures par têtes, la tête elle-même en occupe le huitième, & nous l'appellons la premiere partie ; la seconde commence au menton, & finit à la hauteur des mamelons ; la troisième se termine au nombril ; la quatrième aux parties naturelles ; la cinquième à la moitié de la cuisse ; la sixième au-dessous du genouil ; la septième au-dessous du mollet, & la huitième à la plante du pied. Si l'homme bien proportionné étend ses bras en croix, on aura la mesure de sa hauteur, en mesurant l'espace depuis le bout du doigt du milieu d'une main, jusqu'au bout du même doigt de l'autre main : la distance entre les deux épaules est de deux têtes. La largeur des hanches est d'une tête & demie, ou, ce qui est la même chose, de six nez. La longueur d'une main est de trois nez, ou d'une face : elle fait la dixième partie de la hauteur de toute la figure, tandis que celle du pied en fait la sixième.

Chez les femmes, l'espace entre les deux épaules n'est que d'une tête & demie, & la largeur

des hanches est de deux têtes. On donne aux figures de femmes moins de sveltesse qu'à celle des hommes, les emmanchemens ont moins de finesse, & les extrémités moins de longueur.

La meilleure autorité pour les proportions est celle de l'antique. La plus élégante proportion y est à-peu-près de sept têtes trois nez, c'est-à-dire, de huit têtes moins un nez. La figure vigoureuse de l'Hercule Farnèse, la figure légère de l'Apollon Pythien, la figure élégante de la Vénus de Médicis, ont toutes trois cette proportion, ou du moins les deux premières ne l'emportent que de quelques parties de nez. Cette hauteur voisine de huit têtes, est réservée aux figures divines : les figures humaines de l'Antinoüs & du Laocoon n'ont de hauteur que sept têtes deux nez, & quelque chose de plus pour la dernière. *Voyez* l'article DESSIN, & sur-tout les planches d'antiques mesurées auxquelles cet article renvoye.



Q

QUARRÉ. (subst. masc.) C'est, en terme de monnoyage, ce que l'on appelle ordinairement le *coin* d'une médaille, d'une monnoie. Sa forme quarrée lui a fait donner son nom. *Voyez* les articles GRAVURE *en médailles*, & MATRICE.

QUARREAU. (subst. masc.) Réduire un tableau, une estampe, un dessin aux *quarreaux*, c'est tracer sur l'original & sur le fond qui doit recevoir la copie, le même nombre de *quarreaux* de même grandeur, si l'original & la copie doivent être de même proportion; plus petits sur le fond de la copie, si celle-ci doit être d'une proportion plus petite; & enfin plus grands, si la copie doit l'emporter en proportion sur l'original. On dessine dans chaque *quarreau* de la copie ce qui se trouve dans le *quarreau* correspondant de l'original. *Voyez* le mot GRATICULER; *voyez* aussi l'article DESSIN.



R

RACLOIR. (subst. masc.) Instrument des graveurs en bois : il est garni d'un manche, & le fer est en queue d'arronde.

RAPE. (subst. masc.) Espèce de lime dont les sculpteurs en marbre & en pierre se servent en plusieurs occasions pour terminer leurs ouvrages. Il y a des *rapes* droites ; il y en a de coudées ; il y en a de différentes grosseurs, tant pour leur volume, que pour le grain de leurs piqures. Les sculpteurs en bois se servent aussi de *rapes* ; ils en ont de grosses, de petites, de plates, de rondes, de quarrées, de demi-rondes, de courbées & de droites.

REALGAR. (subst. masc.) On le nomme aussi *réalgal*. C'est une substance arsénicale, combinée avec le soufre dans les entrailles de la terre. Elle est d'un beau rouge : mais il seroit dangereux de l'employer en peinture, & pour l'ouvrage même, & pour la sûreté de celui qui en feroit usage. *Voyez* l'article ORPIMENT.

REBARBE. (subst. fem.) Le burin ou la pointe du graveur, en coupant le cuivre, laisse sur les bords de la taille de petites éminences, une sorte de morfil, très-sensibles dans le travail de la pointe sèche, beaucoup moins dans celui du burin, mais toujours capables d'arrêter le noir d'impression, & de rendre le travail sale & confus. Ce sont ces inégalités qu'on nomme des *rebarbes* ; il faut les enlever avec un instrument nommé *ébarboir*. Voyez l'article GRAVURE. On promène l'ébarboir sur le cuivre, dans le sens opposé à celui qu'a suivi la pointe ou le burin : sans cela, au-lieu de couper les *rebarbes*, on ne feroit que les abattre, & elles boucheroient en partie la taille ; c'est ce qui arriveroit sur-tout dans les travaux à la pointe sèche.

REFLET ou RÉFLEXION des objets qui se mirent dans l'eau, &c. Voyez l'article PERSPECTIVE, à la section intitulée : *Perspective des objets réfléchis*.

REHAUSSER. Quelquefois on veut *rehausser* avec de l'or quelques parties d'une peinture en détrempe. Il faut d'abord examiner si la peinture est assez chargée de colle. Si elle ne l'étoit pas assez, on y ajouteroit une couche de colle bien claire & bien nette, avec une brosse extrêmement douce, & sans repasser deux fois dans le même endroit, parce qu'on risqueroit de gâter l'ouvrage. On passe ensuite sur l'endroit qu'on veut *rehausser*, un mordant qu'on appelle *batture*. Il est composé d'une livre de cire, d'une demi-livre d'huile de lin, & d'une demi-livre de térébenthine de Venise qu'on fait bouillir ensemble. D'autres font cette batture avec de la colle de gants un peu forte, mêlée d'un peu de miel. On pose la batture chaude par hachures, sur les parties qu'on veut *rehausser* ; on se sert pour cela de la pointe de la brosse ou du pinceau. Lorsque la batture est figée & assez ferme, on y applique l'or en feuilles avec du coton, ou avec des bilboquets garnis de drap. Voyez, article DORURE, ce que c'est que les *bilboquets*. Quand on juge que l'or est bien sec, on l'époussete avec une brosse de porc bien douce & bien nette.

Si, avant d'appliquer l'or, la batture venoit à s'emboire dans la peinture, ce qu'on reconnoît quand elle devient terne, il faut en remettre d'autre dans les mêmes endroits ; car il est certain que l'or ne s'attacheroit pas sur cette batture embue.

On se sert, le plus communément, pour ces *rehauts*, de cuivre réduit en feuilles, qu'on appelle *or d'Allemagne*.

On rehausse la fresque de la même manière que la détrempe.

On *rehausse* aussi d'or à l'huile. Les ouvrages qu'on se propose de *rehausser* se peignent avec du massicot, du jaune de Naples, du jaune de Berry, de l'ochre de rut & du stil-de-grain, broyés séparément à l'huile de noix. On les détrempe sur la palette avec de l'huile grasse, coupée par moitié d'essence.

Les parties sur lesquelles on veut peindre des objets *rehaussés* en or, seront imprimées & peintes de deux couches à l'huile, & d'une troisième à l'huile, coupée d'essence. On poncera cette disposition.

Quand les objets sont peints & secs, on prend de la chaux éteinte à l'air & passée dans un linge ; on en fait un poncis que l'on passe sur l'ouvrage en tapant, pour marquer les endroits qui doivent rester en couleur, & pour empêcher que les hachures d'or ne s'étendent sur ces endroits. Après avoir époussеté légèrement la chaux avec un pinceau, on peint avec de l'or-couleur les hachures qui doivent ensuite être couvertes d'or. L'or-couleur doit, par cette opération, être très-

fin, bien net, & passé à-travers un linge, pour qu'il n'y reste aucun grain : on l'applique avec un pinceau fin, & on en couche une assez grande épaisseur, pour donner plus de relief à l'or. On applique l'or quand l'or-couleur est assez sec pour ne plus conserver que le gluant capable de le haper. On pose l'or en pleine feuille sur les parties où il doit s'arrêter, & on l'aide à s'y fixer, en appuyant très-légèrement. Ensuite, dans tous les intervales des hachures, on nettoie l'or très-légèrement avec une brosse de poil neuf qui soit nette & douce; il ne faut laisser d'or qu'aux endroits où l'on a posé l'or-couleur. Après cette opération, on prend sur la palette un peu de stil-de-grain & de jaune de Berry, broyés très-fin à l'huile. On les mêle ensemble, en détrempant le pinceau dans un godet où l'huile grasse est coupée par moitié d'essence. On fait un glacis de cette teinte sur tous les endroits où il n'y a pas d'or : on continue même quelquefois ce glacis sur le bord des hachures d'or, pour éteindre les trop grands éclats de lumière.

Quand cette teinte est sèche, on recherche les bruns avec de la terre de Sienne, de la terre d'Italie, de l'ochre de rut, broyées à l'huile de la manière qu'on l'a déjà dit. C'est de cette manière que l'on peint en or par hachures; seul procédé par lequel on puisse peindre avec cette substance.

REPOUSSER. (v. act.) Si, dans la gravure, on veut effacer une partie dont on est mécontent, & que cette partie soit large & d'un travail peu profond, il suffit de l'enlever avec l'ébarboir & de l'écraser avec le brunissoir. Mais si cette partie est gravée profondément, ou si elle est fort étroite, on ne peut l'enlever, sans faire dans le cuivre un creux qui retiendroit le noir, & qui feroit une tache à l'impression. Pour détruire ce creux, il faut repousser le cuivre; & voici comment on opère. Au moyen d'un compas d'épaisseur, on marque au-dessous du cuivre avec la plus exacte précision, le point qui répond au creux qu'on doit faire disparoître. On applique le cuivre du côté de la gravure sur une petite enclume armée d'acier, qu'on nomme *tas*. On pose une branche d'acier sur la marque qu'on a faite au revers du cuivre; & on frappe sur cette branche avec un marteau, jusqu'à ce que ce qui formoit un creux sur le cuivre, se soit mis au niveau de sa surface. Si la partie qu'on veut repousser est large, on ne se sert pas d'une verge d'acier, mais on frappe le cuivre avec le marteau lui-même. Il peut arriver qu'après cette opération, si elle n'a pas été faite avec la plus grande adresse, ce qui d'abord étoit creux fasse une bosse à la surface du cuivre. Il faut alors détruire cette éminence avec le grattoir, le grès, la pierre ponce, le charbon, & brunir ensuite.

RESTAURATION *des tableaux*. Pour la manière de changer les tableaux de toile, & de les remettre sur toile, *voyez* l'article TOILE. On trouvera, au même article, la manière de détruire les bouillons, les sortes d'ampoules qui s'y forment, lorsqu'en certains endroits la couleur s'élève, & quitte la toile. Pour le nétoyage des tableaux, *voyez* l'article TABLEAU.

Si sur un vieux tableau des parties sont usées, enlevées, détruites, il n'y a d'autre moyen que de les repeindre, & cet art ne diffère pas de l'art de peindre en général; mais l'artiste doit alors abandonner la manière qui lui est propre pour imiter celle du maître auquel il ose associer ses talens.

Quand la couleur s'est enlevée seulement par petites parties & par écailles, il ne faut pas repeindre largement sur ces parties, & couvrir d'un travail recent le travail d'un grand maître; mais il faut se contenter de pointiller les petites parties offensées.

Soit qu'on repeigne de grandes parties, soit qu'on en ait seulement à réparer de petites, il s'offre à vaincre une difficulté presqu'invincible; celle d'accorder les teintes nouvelles avec les anciennes. Si la nouvelle teinte est parfaitement la même en apparence que celle à laquelle elle s'associe, mais qu'elle soit formée de couleurs sujettes à changer, elle deviendra bientôt une tache. Quelle que soit la solidité des couleurs que l'on emploie, on y fait toujours entrer l'intermédiaire de l'huile, qui changera avec le temps. La teinte ancienne a subi des changemens, la nouvelle en subira de même, & ne s'accordera plus avec le premier travail. Ce sont ordinairement de très-médiocres artistes qui se chargent de la *restauration* des tableaux; & pour ce travail critique, ce ne seroit pas trop, ce ne seroit peut-être pas assez d'un artiste habile, & en même-temps fort expérimenté dans cette partie.

Un tableau dont il faut repeindre une partie remarquable, perd beaucoup de son prix, puisqu'il devient, dans cette partie, un ouvrage moderne; puisque, pour cette partie, la main, je dirai même l'esprit, l'intelligence du véritable maître sont perdus. Quand il faut repeindre un tableau en entier, ce n'est plus qu'un ouvrage moderne enté sur la composition d'un ancien maître, dont un artiste, ordinairement très-inférieur, a tâché de conserver, le mieux qu'il a pu, le dessin, & même, si l'on veut, le pinceau, la couleur & la touche.

Pendant qu'on imprimoit cet article, le savant artiste qui a enrichi ce Dictionnaire d'un grand nombre de morceaux utiles, M. Robin, nous a remis la note suivante.

Après avoir nétoyé ou remis sur toile un tableau, on s'occupe de boucher les vuides for-

més ou par les écailles de couleur qui sont tombées, ou par des trous acc dentels, ou par les gerçures que produisent communément ou les huiles retirées en se séchant, ou le brisement des couleurs.

On bouche ces vuides avec un mastic composé de blanc d'Espagne & de colle forte, ou encore de blanc d'Espagne ou de céruse détrempé avec un peu d'huile de lin ou de noix, la plus claire qu'on puisse trouver.

Le mastic étant bien sec, on repeint les parties détruites de l'ouvrage. Pour cette partie de la *restauration*, on ne peut employer une main trop habile & trop exercée, puisqu'elle doit dessiner & colorier dans la manière des différens peintres dont elle se charge de réparer les ouvrages. On sent donc qu'il est impossible de donner des leçons théoriques bien étendues sur l'art de repeindre les anciens tableaux. Nous dirons en général que les nouvelles teintes doivent être plus claires que celles dont elles sont environnées: c'est le moyen de prévenir l'effet du temps qui jaunit fortement les huiles, & communique cette couleur jaune aux teintes. On ne peut trop bien choisir les couleurs, les broyer trop subtilement, ni les unir à des huiles trop purifiées. On ne peut employer non plus trop de franchise ni de pureté.

Lorsque les couleurs dont on a repeint sont bien seches, on passe sur le tableau une ou plusieurs couches de bon vernis bien siccatif & bien blanc, jusqu'à ce que tous les *embus* aient disparu. Ce vernis se nomme vernis à tableau; il faut l'appliquer avec une brosse très-propre & très-sèche, par un temps aussi bien sec, & avec beaucoup de légéreté & d'égalité, ne remettant une nouvelle couche qu'après avoir laissé durcir la première.

Le tableau n'est plus reconnoissable; il a repris une nouvelle vie. Si, long-temps après, il est nécessaire de le nétoyer encore, comme le vernis aura empêché les taches de s'attacher sur la peinture elle-même, il ne s'agira que d'enlever le vieux vernis, de laver le tableau avec de l'eau bien claire, de le laisser sécher, & d'appliquer un vernis nouveau.

En écrivant sur le nétoyage des tableaux, je ne saurois exhaler des plaintes trop amères contre les personnes ignorantes ou ennemies de l'art, qui, pour réparer des ouvrages de peinture du plus grand prix, s'en rapportent à de misérables *peintureurs*, vrais charlatans, qu'on rencontre courant les villes & les campagnes, & vivant de la destruction des tableaux qu'on a la légéreté de confier à leur impéritie & à leur témérité. J'ai vu des tableaux très-précieux, perdus sans ressource par la barbarie de ces malheureux, soit qu'ils y eussent laissé à découvert les dégradations produites par leur travail, qu'on peut appeller plutôt un écurage qu'un nétoyage; soit qu'après ce premier crime, ils eussent prétendu le réparer par leur peinture; ce qui rendoit l'ouvrage encore plus méconnoissable, & le mal sans remède.

L'amour de l'art, l'intérêt même des propriétaires doit donc porter à publier les dangers de cette confiance fatale, & à répandre cette vérité, que le talent de bien restaurer les tableaux est donné à fort peu de gens, & qu'il ne faut employer, même pour les réparations les plus légères, que ceux qui sont connus pour en être les plus capables.

Quelques précautions peuvent prévenir la perte des ouvrages de peinture à l'huile. Elles tiennent d'abord à la nature de l'impression du fond; ensuite à ce que le peintre n'ait pas noyé d'huile ses couleurs dans les premières couches: c'est ce qui y occasionne des gerçures, comme on le voit, en gémissant, dans les tableaux des deux Parrocel, peintres de batailles, & du charmant Watteau.

Les possesseurs de tableaux en préviennent l'écaillement, en ne les laissant pas exposés au soleil, & en les tenant dans un lieu très-sec. Il seroit encore à desirer qu'on n'allumât que très-rarement des bougies, & encore moins des chandelles de suif ou des lampes, dans l'endroit où sont des tableaux, qu'on n'y souffrît jamais de fumée, & qu'on évitât sur-tout d'y mettre des poêles. Il faut aussi garantir les peintures des brouillards, & sur-tout de ceux qui se forment sur la mer; leur acide noircit & ronge les tableaux auxquels il s'attache. C'est à l'air marin qu'on attribue à Venise la noirceur & la perte de tant de chef d'œuvres de l'Ecole Vénitienne, Ecole si justement célèbre.

RESTAURATION des statues. Nous ne dirons qu'un mot à cet égard: c'est que, pour joindre le marbre nouveau à l'ancien [illegible] de la statue qu'on restaure, il faut n'employer que des tenons ou attaches de cuivre; car la rouille du fer gagne le marbre dans une très-grande largeur, & y fait une tache ineffaçable. D'ailleurs, l'art de restaurer des statues n'est autre chose que l'art le plus sublime de sculpter. Ce sont presque toujours des ouvrages antiques que l'on restaure, & il faut que le sculpteur moderne soit assez habile pour associer, sans trop de témérité, ses talens, à ceux des grands maîtres de l'antiquité.

ROUGE. Voyez les articles *Carmin*, *Cinnabre*, *Laque*, *Minium*, *Ochre rouge*, *Manganèse*, *Pourpre de Cassius*.

ROUGE *d'Angleterre*. C'est une espèce de colcothar, c'est à dire, une terre endurcie, rouge, d'une saveur stiptique, vitriolique & martiale,

brillante dans ses fractures, dissoluble dans l'eau. On peut la regarder comme une terre martiale chargée du vitriol. C'est peut-être le résultat de la décomposition de pyrites sulphureuses, qui avoient pour base du fer. Le *rouge d'Angleterre*, exposé au feu, prend une couleur plus foncée : sur un feu violent, & long-temps continué, il devient noir & attirable à l'aimant.

Rouge *de montagne*, c'est l'ochre rouge, qui ne sert que dans la peinture la plus grossière, telle que celle des planchers.

Rouge *de Prusse*. C'est un rouge brun : on en trouve de différentes nuances. Cette substance paroît n'être que le résidu d'une distillation de vitriol martial ; en un mot, un vrai colchotar. Il s'en trouve qui n'est autre chose que du vitriol martial, calciné au rouge ; si on lessivoit ces différens *rouges* avant de les employer, on obtiendroit une bien plus belle couleur, comme on peut s'en assurer par l'expérience : d'ailleurs, cette couleur ne seroit plus sujette à brunir, étant mêlée avec l'huile, ce qui arrive par la réaction de l'acide vitriolique sur la terre martiale.

Rouge *pour le lavis*. Réduisez en poudre subtile ce que vous voudrez de cochenille ; versez-la dans un vaisseau où vous ayez mis de l'eau-rose en assez grande quantité pour surpasser de deux doigts cette poudre ; jettez ensuite de l'alun brûlé & pulvérisé encore tout chaud dans de l'eau de plantin, dans laquelle vous mêlerez la liqueur qui aura servi à dissoudre la cochenille, & vous aurez un très-beau *rouge*, qui mérite d'être préféré au vermillon pour le lavis ; car le vermillon a trop de corps, & d'ailleurs il se ternit à cause du mercure dont il est composé. (*Ancienne Encyclopedie.*)

ROULETTE. (subst. fem.) Instrument à l'usage des graveurs à la manière du crayon, au pointillé, & à la manière du lavis. C'est une petite roue dentelée, dont l'essieu est une branche de fer emmanchée comme les pointes des graveurs. Il y a de ces *roulettes* qui ne roulent pas sur leur essieu ; on les appelle *instrumens fixes*. Il y en a qui n'ont qu'un rang de dentelures, d'autres en ont plusieurs rang. Il y en a dont le grain est très-fin, & presqu'insensible ; d'autres dont le grain ou la dentelure est très-forte. On roule cet instrument sur le cuivre, & il y imprime des points proportionnés au nombre & à la grosseur de ses dents. Voyez à l'article GRAVURE, la gravure *à la manière du crayon*, & celle *à la manière du lavis*. Voyez aussi l'article LAVIS.



SAFRAN

S

SAFRAN *de mars*. Ochre factice que l'on se procure en exposant, pendant plusieurs jours, de la limaille de fer à la rosée. *Voyez* l'article OCHRE.

SAFRE. (subst. masc.) Verre coloré en bleu par le moyen du cobalt : on s'en sert pour peindre en bleu sur la porcelaine, la faïance & l'émail. On l'applique encore à un usage plus vulgaire, celui de teindre l'empois. Cette substance se vend sous la forme d'une poudre.

SANG-DRAGON. (subst. comp. masc.) C'étoit cette substance que les Grecs appelloient *cinnabre*, *κιννάβαρις*, & notre cinnabre est ce qu'ils nommoient *μίλτος*, & les Latins *Minium*. Nous avons appliqué le nom de minium à la chaux rouge de plomb. Cette confusion multipliée dans la nomenclature, augmente la difficulté de comparer la science des Anciens à celle des Modernes.

Le *sang dragon* est résineux, friable, inflammable, d'un rouge foncé, se fondant aisément à l'eau, transparent quand il est étendu en lames minces, & ayant la couleur de sang quand il est pilé. Les Anciens ont cru que c'étoit du sang de dragon desséché, & c'est ce qui l'a fait nommer *αἷμα δράκοντος*, *sanguis draconis*. On sait aujourd'hui que c'est une résine qui coule d'un arbre dont on connoît quatre espèces. Quelquefois on emploie le *sang dragon* à rembrunir le cinnabre dans la peinture à l'huile. Ce mélange est sans inconvenient, puisque les substances résineuses ne sont que des huiles concrètes. Il faut choisir le *sang-dragon* des canaries. Il est en larmes dures, friables, rougeâtres, grosses comme des noisettes & enveloppées dans des feuilles.

SANGUINE. (subst. fem.) Espèce d'ochre de fer précipitée dans une terre argilleuse, ou de stéatite tendre, mêlée à une hématite décomposée. Cette pierre friable, graisse au toucher, & d'un rouge plus ou moins foncé, se taille facilement en crayons ; c'est ce qu'on appelle le crayon rouge. Bien choisi & dans son état naturel, il est d'une bonne fermeté, & la graisse qu'il porte avec lui, procure un grain agréable & moëlleux. Cependant beaucoup de personnes préfèrent le crayon factice : c'est la même pierre, réduite en poudre & bien broyée à l'eau ; on peut varier le ton de ces crayons, en y ajoutant du cinnabre, de la terre d'ombre, ou telle autre terre dont on trouvera que la couleur s'unit agréablement à celle de la *sanguine*. Si, après l'avoir broyée à l'eau, on l'expose à un feu assez fort & gradué, elle se durcira au point de recevoir le poli, & de donner des étincelles avec le briquet.

SCIE. (subst. fem.) La *scie* du graveur en pierres fines, est une espèce de boule qui a la lame très-mince, & dont on se sert pour refendre & même pour séparer tout-à-fait les pierres. Les sculpteurs se servent de *scies* ordinaires.

SCULPTURE *en marbre*. Lorsqu'un sculpteur statuaire veut exécuter une statue, ou un autre sujet en marbre, il commence par modeler, soit en terre, soit en cire, une ou plusieurs esquisses de son sujet, pour tâcher de déterminer, dès ces foibles commencemens, ses attitudes, & s'assurer de sa composition. Lorsqu'il est satisfait & qu'il veut s'arrêter à une de ses esquisses, il en examine toutes les proportions. Mais, comme dans ces premiers objets, il se trouve beaucoup plus d'esprit & de feu que de correction, il est obligé de faire un modele plus grand & plus fini, dont il fait les études d'après le naturel. Ce deuxième modele achevé, il le fait mouler & tirer en plâtre ; il doit lui servir à produire un troisième modele, qu'il fait à l'aide de l'échelle de proportion ou pied réduit, de la même grandeur & proportion qu'il veut exécuter son sujet en marbre. C'est alors qu'il redouble d'attention, qu'il examine & qu'il recherche avec soin toute la correction, la finesse, la pureté & l'élégance des contours. Il fait encore mouler en plâtre ce troisième modele, afin de le conserver dans sa grandeur & dans sa proportion. Pour déterminer la base du bloc de marbre, il fait faire un lit sous la plinthe du bloc ; ce qu'on appelle *faire un lit sous plinthe*, c'est faire donner à l'un des bouts du bloc, un premier trait de scie, pour en former l'assise, qui, dans la langue de l'art, se nomme *plinthe*. Ce *lit* sert donc de base générale au sculpteur pour diriger toutes ses mesures & tirer toutes ses lignes. Alors il donne sur le bloc de marbre les premiers coups de crayon, puis il le fait *épanneler*. On appelle *épanneler*, couper les pans du bloc. Le sculpteur statuaire, après avoir déterminé la base de son ouvrage, & avoir dessiné & arrêté sur le bloc, avec le crayon, les principales masses de son

sujet, fait abbattre à la scie & au ciseau les plus fortes superfluités de marbre ; c'est ainsi que se dégagent de la masse, sans cependant approcher encore de la détermination du fini, la tête, les bras, & les autres parties du modele, suivant les traits que l'artiste a marqués sur le marbre. Cette opération qui se fait sur toutes les faces, ne sert qu'à rendre le bloc plus facile à manœuvrer, & à l'approcher encore grossierement des formes qu'il doit recevoir.

Quand le bloc est épannelé, le sculpteur fait élever à la même hauteur le modele & le bloc de marbre, chacun sur une selle semblable, & proche l'une de l'autre à sa discrétion. La selle est pour le sculpteur, ce que le chevalet est pour le peintre.

Quand le modele & le bloc de marbre sont placés à propos, l'on pose horizontalement sur la tête de l'un & de l'autre des chassis de menuiserie, quarrés & égaux, & qui reviennent justes en mesure avec ceux qui portent les bases ou les plinthes des figures. On a de grandes regles de bois, qui portent avec elles plusieurs morceaux de bois armés d'une pointe de fer. Ces morceaux de bois parcourent à volonté toute la longueur de la regle, & cependant on les fixe avec des vis: c'est l'effet du *trusquin*. Ces regles se posent perpendiculairement contre les chassis qui sont au-dessus & au-dessous du modele pour y prendre des mesures & les rapporter sur le bloc de marbre, en les posant sur les chassis dans la même direction, où elles ont été posées sur ceux du modele. C'est avec ces regles qu'on pourroit, mieux appeller *compas*, à cause de leur effet, que l'artiste marque & établit tous les points de direction de son ouvrage, ce qu'il ne pourroit pas faire avec les compas ordinaires, dont on ne sauroit introduire les pointes dans les fonds & cavités dont il faut rapporter les mesures. Cette opération se réitere sur les quatre faces du bloc de marbre & du modele, autant de fois que le besoin le requiert; car la figure étant isolée, demande à être travaillée avec le même soin sur toutes les faces.

L'artiste ayant trouvé & établi des points de direction, qu'il a posés à son gré sur les parties les plus saillantes de son ouvrage, comme sont les bras, les jambes, les draperies & autres attributs, retrace de nouveau les masses de la figure, & fait jetter à bas les superfluités du marbre jusqu'au gros de la superficie, par des ouvriers ou éleves, se reposant sur eux de ce pénible travail, mais ayant toujours les yeux sur l'ouvrage, de crainte que ces foibles ouvriers n'atteignent les véritables nuds & points du sujet. Il doit aussi leur faire faire attention à ne travailler que sur le fort du marbre: cela s'entend en ce que les outils & les coups de masse soient toujours dirigés vers le centre du bloc. Autrement ils courroient risque d'étonner & d'éclater quelques parties du marbre qui n'est presque jamais entierement sain, étant souvent composé de parties *poufés* & de parties *fieres*.

Les outils dont on se sert pour cette ébauche, sont la *masse*, les *pointes*, les *doubles pointes*, la *marteline* & la *gradine*, avec lesquels, en ôtant le superflu petit-à-petit, on voit sortir le sujet. Alors l'artiste fait de près l'approche de la figure avec le *ciseau* & tous les autres outils qui lui sont nécessaires; & il ne la quitte plus qu'il ne l'ait terminée au plus haut point de perfection qu'il est capable de lui donner.

De quelqu'outil qu'il se serve, soit marteline, ciseau, trépan, &c. il doit toujours avoir grand soin de ménager la matiere, car les fautes sont irréparables. Il ne doit ôter qu'avec beaucoup de discrétion pour arriver au but qu'il se propose; car il n'y a pas moyen d'y ajouter; & s'il se casse malheureusement une partie, ou qu'il y ait quelqu'endroit altéré, il n'y a ni secret, ni mastic suffisant pour y remédier & la rétablir avec stabilité sans qu'il y paroisse. Lorsque le sujet est totalement fini, & que le sculpteur se détermine à faire polir quelques draperies ou autres accessoires, il se sert de gens destinés à ce travail, que l'on nomme des *polisseurs*. Il doit avoir attention à la conduite de ces sortes d'ouvriers, qui n'étant que des gens de metier & de peine, sont peu susceptibles des conséquences d'user & ôter les touches & les finesses que le sculpteur a ingénieusement semées dans tout son ouvrage. Ce poli est arbitraire & au choix de l'artiste, n'y ayant pour cela aucune regle établie qui puisse le diriger ou le contraindre.

Le poliment se fait avec la pierre-ponce; il est le produit de frottemens rudes qui doivent enlever quelques finesses, qui usent du moins ce que j'oserois appeller l'épiderme des statues. C'est en fatiguant leur surface, en effaçant le sentiment de l'outil, qu'il leur donne de l'éclat. Les anciens polissoient leurs statues avec de la cire; ils avoient aussi un vernis qu'ils appliquoient. Praxiteles ne faisoit pas altérer par un ouvrier polisseur les traits les plus fins de son travail; mais il chargeoit un peintre nommé Nicias, de les vernir.

Le sculpteur, en taillant son ouvrage, prévient d'avance une partie des accidens qui pourroient arriver en le transportant. Il laisse des *tenons* de marbre aux parties saillantes. On appelle *tenons* des portions de marbre qu'il réserve, quoiqu'elles ne doivent pas rester sur l'ouvrage mis en place: elles servent à soutenir les bras, à conserver les doigts en les liant entr'eux, &c. Il multiplie ces tenons autant qu'il le juge nécessaire, se réservant de les abattre sur la place, lorsque la figure est posée sur le pied-d'estal où elle doit rester.

SCULPTURE *en pierre & en bois.* La pierre

dure se travaille à-peu-près comme le marbre, c'est-à-dire, avec la masse, les pointes, doubles pointes, cizeaux, &c.

La pierre tendre, & les bois de chêne, buis, tilleul, noyer, & autres de ces qualités, se travaillent avec le maillet de bois, les *fermoirs*, les *trépans*, les *gouges* creuses & plates, à bteter & à nez rond. ces outils sont de toutes sortes de pas ou largeur. Il y en a qui n'ont pas deux lignes de face, & par degré, il y en a d'autres qui en ont jusqu'à deux pouces & plus: on ne les distingue que par le pas. Les ouvriers nomment cet assortiment un *affutage*. Ces outils sont de fer, & par la tranche ils sont acérés de l'acier le plus fin. Il leur faut une trempe très-fine. Ils sont faits de maniere qu'ils ont chacun une pointe forgée en quarré, qui entre dans le manche, pour l'assurer & l'empêcher de tourner. Le manche de bois, qui est de quatre à cinq pouces de longueur, est coupé à pans, pour être tenu plus ferme & ne point varier dans la main de l'ouvrier. On affute ces outils sur un grais de bonne qualité pour leur donner le tranchant, & l'on se sert ensuite d'une *affiloire* pour leur couper le morfil, & les rendre propres à tailler le bois avec netteté. On se sert, pour finir ces ouvrages, de rapes de différentes forces, tailles & courbures, comme aussi de peaux de chiens de mer dont on prend les plus convenables, qui sont certaines parties du ventre, les nageoires, les oreilles.

La *sculpture* en pierre & en bois comprend plusieurs sortes d'ouvrages, comme figures, vases, ornemens, chapiteaux, fleurs, fleurons, &c. tant pour les décorations intérieures qu'extérieures des temples, des palais & autres bâtimens, pour les navires, les voitures, les meubles, &c.

Les anciens se sont servis de presque toutes sortes de bois pour faire des statues: Il y avoit à Sicyone une statue d'Apollon qui étoit de bois; à Ephèse, celle de Diane étoit de cedre. Dans le temple bâti à l'honneur de Mercure sur le mont Cyllene, il y avoit une image de ce dieu, de huit pieds de haut, faite en citronnier: ce bois étoit fort estimé. On faisoit aussi des statues avec le bois de palmier, d'olivier & d'ébene, & ainsi de plusieurs autres sortes de bois, comme celui de vigne, dont il y avoit des images de Jupiter, de Junon & de Diane.

On appelle bien couper le bois, quand une figure ou un ornement est bien travaillé. La beauté d'un ouvrage consiste en ce qu'il soit coupé tendrement, & qu'il n'y paroisse ni sécheresse ni dureté.

Quand on veut faire de grands ouvrages, comme seroit même une seule figure, il vaut mieux qu'elle soit de plusieurs pieces que d'un seul morceau de bois, qui se peut tourmenter & gercer; car une piece entiere de gros bois peut n'être pas seche dans le cœur, quoiqu'elle paroisse seche par dehors. Il faut que le bois ait été coupé plus de dix ans avant que d'être employé dans ces sortes d'ouvrages.

SCULPTURE *en plâtre, tant en relief qu'en bas-relief.* La *sculpture* en relief se fait d'une façon qu'on appelle travailler le plâtre à la main. On se sert de la truelle & du plâtre délayé; on forme un ensemble ou masse de plâtre, du volume de ce qu'on veut faire, & l'on travaille sur cette masse avec le maillet & les mêmes outils dont on se sert pour les pierres tendres. On se sert aussi de *ripes* & de *rondelles*: ces ripes qui ont la forme de spatule, sont de différentes grandeurs, & ont des dents plus ou moins fortes. Elles font sur la pierre ou le plâtre, ce que la double pointe & la gradine font sur le marbre.

Ces sortes de travaux en plâtre ne se font guere que dans les cas où l'on veut faire des modeles sur place, pour mieux juger des formes & des proportions du tout-ensemble, & rendre les parties relatives les unes aux autres. Souvent on les finit entierement sur place, & l'on en fait des moules qui servent à jetter en plomb, ce que l'on voit quelque fois exécuter dans les parcs & jardins, pour faire des fontaines, cascades, &c. Si, au contraire, on veut les exécuter en marbre, on les moule de façon à en pouvoir tirer des moules en plâtre que l'on apporte à l'attelier du sculpteur, pour lui servir à la conduite de son ouvrage en marbre.

La *sculpture* en bas-relief n'est, pour ainsi dire, en ce genre, que l'art de mouler. Elle s'emploie communément dans l'intérieur des appartemens pour former des caryatides, corniches, frises, agrafes, vases & ornemens. On commence par faire des modeles en terre sur des formes & fausses formes, suivant les lieux où l'on veut placer les ouvrages. On en fait faire des moules en plâtre. Ces moules sont composés de plusieurs pieces qui se rapportent & se renferment avec repers dans une ou plusieurs chappes, suivant le volume & le relief de l'objet moulé. Quand ces moules sont bien secs, on les abreuve, en leur donnant avec le pinceau, plusieurs couches d'huile, ce qui les durcit & empêche que le plâtre ne s'y attache. Cela fait, on coule dans le moule du plâtre bien tamisé & très-fin, que l'on tire quelquefois d'épaisseur & en plein, suivant la force qu'on veut donner à l'ouvrage. Pour retirer le plâtre moulé, on commence à dépouiller toutes les parties du moule, les unes après les autres, dans le même arrangement qu'elles ont été posées, & alors on découvre le sujet en plâtre qui rapporte avec fidélité jusqu'aux parties les plus déliées du modele, n'y ayant plus qu'à reposer, & souvent qu'à ôter les coutures occasionnées par les jointures des pieces du moule. Quand ces morceaux de sculpture en plâtre sont destinés à servir d'ornement à quelqu'édifice, on hache

avec une hachette, ou avec quelqu'autre outil, les places où ils doivent être posés; on les ajuste & on les scelle avec le plâtre. Il ne reste plus qu'à les ragréer avec les outils en bois, & même avec les ripes, comme nous l'avons dit.

SCULPTURE *en carton*. Il y a deux manieres de travailler ces sortes d'ouvrages. Comme ils n'ont pas d'autre inconvénient à craindre que l'humidité, on ne les employe d'ordinaire que dans des lieux couverts, comme intérieurs de bâtimens, d'eglises, accessoires à des autels, pompes funebres, fêtes publiques, salles de spectacles, &c. Pour parvenir à l'execution de ce travail, il faut prendre les mêmes précautions que pour les autres genres de *sculpture* qu'on a déja expliqués, c'est-à-dire, qu'il faut commencer par faire, soit de ronde bosse, soit de bas-relief, les modeles des choses qu'on veut représenter. Il faut aussi tirer des moules sur des modeles, comme il a été dit à l'article *Sculpture en plâtre*. On endurcit le moule en l'imbibant d'huile bouillante, & quand il est sec, & en état, on y met pour premiere couche, des feuilles de papier imbibées d'eau, sans colle, que l'on arrange artistement dans toutes les parties du moule. Toutes les autres couches qu'on y donne, se font aussi avec du papier, mais il est imbibé de colle de farine, & l'on continue couche sur couche avec le papier collé, jusqu'à ce qu'on ait donné à l'ouvrage l'épaisseur de deux ou trois lignes, ce qui forme un corps suffisamment solide. Mais il faut bien faire attention, en posant toutes ces couches de papier, de les faire obéir avec les doigts, ou les ébauchoirs, pour les faire atteindre jusqu'au fond des plus profondes cavités du moule dont elles doivent prendre exactement les traits, & les rendre sur le carton avec toute la finesse que le sculpteur a donnée à son modele. On laisse sécher ces cartons en les exposant au soleil, ou à un feu doux, de crainte que l'excessive chaleur ne change les formes en occasionnant des évents & faisant boursouffler le papier. Quand les cartons sont secs, on les retire du moule, soit par coquilles ou par volume. On les rassemble, on les ajuste avec des fils de fer. Le papier le plus en usage pour ces sortes d'ouvrages est, pour la premiere couche, le papier gris, dit *fluant*; & après, tout papier spongieux, blanc ou gris, est propre à faire corps avec la colle. La seconde façon de former des ouvrages de sculpture en carton, c'est de les faire en papier, c'est-à-dire, en papier battu dans un mortier. Cette pâte se fait ordinairement des rognures que les papetiers font de leur papier de compte ou à lettres; les plus fins sont les meilleurs. On prend ces rognures, on les met dans un vase ou vaisseau rempli d'eau, que l'on change souvent, & on les laisse amortir jusqu'à ce qu'elles soient réduites en pâte ou bouillie. Quand cette pâte est ainsi réduite, on s'en sert comme il va être expliqué. On a eu soin, comme ci-devant, d'imbiber d'huile & d'endurcir le moule; on y met, le plus également qu'il est possible, l'épaisseur d'environ deux ou trois lignes de cette pâte; on appuye dessus avec force, & on se sert d'une éponge pour en retirer l'humidité autant qu'il est possible. On fait sécher cette pâte au feu ou au soleil; puis avec une brosse & de la colle de farine, on imbibe ce carton sur lequel on pose plusieurs couches de papier blanc ou gris, afin de donner du corps à ce carton, qui jusqu'alors étoit sans corps & sans colle. Cette seconde opération faite, on laisse sécher, puis on recommence avec de la colle forte de Flandre ou d'Angleterre, à réimbiber ces couches de papier, & l'on y applique de la toile. Souvent on y insinue des armatures de fer & des fantons, que l'on met entre le papier gris & la toile, ce qui empêche que ces cartons ne se tourmentent, & les contient dans la véritable forme que le sculpteur a donnée au modele. Cette façon de faire le carton est la meilleure, tant pour la solidité, que pour rapporter avec exactitude toutes les parties de détail du modele. Ces ouvrages, comme nous l'avons dit, ne craignent d'inconvénient que l'humidité. Ils ne se cassent pas, les vers n'y font pas de piqueures, & ils peuvent être dorés aussi bien que les ouvrages en bois, & avec les mêmes apprêts. (*Ancienne Encyclopédie*.)

EXPLICATION *des Planches pour la sculpture*.

PLANCHE Iere.

Sculpture en terre & en plâtre à la main.

VIGNETTE.

Fig. 1. Sculpteur qui modèle en bas-relief d'après la bosse.

Fig. 2. Sculpteur qui modèle une tête en ronde bosse.

Fig. 3. Bas-relief.

Fig. 4. Petits chevalets à modeler qui s'accrochent sur une table ou sur un banc.

Fig. 5. Garçon d'attelier qui prepare de la terre.

Fig. 6. Sculpteur qui modèle en plâtre à la main.

Fig. 7. Ouvrier qui gâche du plâtre.

BAS DE LA PLANCHE.

Fig. 1. Selle à modeler, qui peut s'élever ou s'abaisser, moyennant une vis au milieu.

Fig. 2. Autre plateau & son montant, que l'on elève avec une cheville que l'on a pour cet effet.

Fig. 3. La manière dont on doit faire la vis du plateau de la figure première.

Fig. 4. Grand chevalet qui sert à modeler les grands bas-reliefs.

Fig. 4. Partie d'un autre chevalet vu par derrière.

Fig. 6. Le même chevalet vu de profil.

Fig. 7. Planche à modeler les grands bas-reliefs. Cette planche doit avoir au moins quatre à six pouces de long, sur trois pieds de haut : on la peut faire plus grande, mais pas plus petite pour la grandeur du chevalet.

Fig. 8. Cheville de fer qui sert à porter la planche à modeler, lorsqu'elle est posée sur le chevalet.

Fig. 9. Grattoir de fer; il sert à gratter les fonds.

Fig. 10. Autre grattoir de bois pour le même usage.

PLANCHE II.

Outils des Sculpteurs en terre.

Fig 11. Selle à modeler à vis, sa planche prête à recevoir le fond.

Fig. 12. Planche de la fig 11, vue par derrière, & la manière dont elle doit être faite, pour qu'elle puisse s'élever ou se baisser quand on veut.

Fig. 13. Lanterne vue de face; elle sert à mettre la chandelle pour modeler le soir.

Fig. 14. Même lanterne vue de profil, & la façon de la faire

Cette lanterne est portée par un morceau de bois, que l'on pique dans la terre sur laquelle on modele.

Fig 15 Autre selle plus simple, qui sert aussi à modeler.

Fig. 16. Chevalet à modeler, qui peut s'accrocher, comme on le voit par le dessin, à une table ou à un banc.

Fig 17. Planche qui sert à poser le fond en terre pour modeler.

Fig. 18 Grand compas à pointes courbes, avec coulisses; il sert à mesurer les epaisseurs, & réduire à la moitié, deux tiers, trois quarts, un quart, un tiers du grand au petit, & du petit au grand.

Fig. 19. Plan des coulisses.

Fig 20. Coupe de la coulisse de dessous.

Fig. 21. Coupe de la coulisse de dessus.

Fig. 22. Vis qui sert à tourner les coulisses du côté que l'on veut.

Fig 23. Virole qui sert à fermer le compas de réduction.

Fig. 24. Compas ordinaire.

Fig 25. Compas avec une pointe courbe, vu de face

Fig. 26. Le même compas vu de profil.

PLANCHE III.

Outils de sculpture en terre, & outils de sculpture en plâtre.

Fig. 27. Autre compas droit.

Fig. 28. Compas dont les deux pointes sont courbées en-dehors.

Fig 29. Autre compas, dont une des pointes est courbée en-dedans.

Fig 30. Compas dont les deux pointes sont courbés en-dedans.

Fig. 31. Autre compas vu de profil, dont les deux pointes sont courbées sur le côté.

Les compas ci-dessus & ceux de la planche II servent à prendre les mesures des épaisseurs, hauteurs, profondeurs, largeurs, &c.

Fig. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 & 57 différens embauchoirs de buis ou d'ivoire.

Bas de la Planche.

Fig. 1 & 2. Plan & élévation de l'hermінette; elle sert à travailler le plâtre.

Fig. 3. Deux differens maillets.

PLANCHE IV.

Outils des Sculpteurs en plâtre.

Fig. 4. Auge; elle sert à gâcher le plâtre pour les sculpteurs.

Fig. 5. Tamis de soie qui sert à passer le plâtre & le rendre plus fin.

Fig. 6. Sebille qui sert à gâcher le plâtre fin

Fig. 7 Palette à stuc.

Fig 8. Niveau avec son plomb.

Fig. 9. Equerre.

Fig. 10. Peau de chien qui sert à unir le plâtre employé.

Fig. 11. Spatule de fer vue de face.

Fig. 12. Spatule vue de côté.

Fig. 13 & 14. Deux autres spatules plus petites; il y en a d'autres encore que l'on n'a n'a point dessinées, parce qu'elles font seulement glu. grande, sans avoir aucune autre forme.

Fig. 15 Spatule taillante & coupante.

Fig 16. Truelle de stucateur.

Fig 17 La même truelle vue de profil.

Fig. 18, 19 & 20. Autres truelles de différentes grandeurs.

Fig. 21. Truelle de Maçon, pour gâcher le gros plâtre.

Fig. 22. Grosse brosse qui sert à nettoyer l'ouvrage lorsqu'on travaille.

PLANCHE V.

Suite des outils des Sculpteurs en plâtre.

Depuis la *fig.* 24 jusqu'à la *fig.* 33, cette sorte d'outils se nomme *rippes à travailler le plâtre à la main*.

Depuis la *fig* 34 jusqu'à 38, différentes sortes de rapes; elles servent à raper le plâtre.

Fig. 39, 41, 42, 43, 44, 45 & 47, différentes gouges pour travailler le plâtre.

Fig. 48. Autres gouges vues de côté.

Fig. 49. Mêmes gouges vues de face.

Fig. 40 & 46. Fermoirs servant aussi à travailler le plâtre.

MOULEURS EN PLATRE.

PLANCHE Iere.

Attelier des mouleurs, outils & ouvrages.

VIGNETTE.

Fig. 1. Mouleur qui fait un creux.

Fig. 2. Mouleur qui serre un creux.

Fig. 3. Ouvrier qui pile du plâtre.

Fig. 4. Manœuvre qui sasse du plâtre.

Fig. 5. Mouleur qui vernit un creux avec de l'huile chaude, qui doit être apprêtée avec de la litharge.

Fig. 6. Creux garotté prêt à couler.

Fig. 7. Tonneaux qui servent à mettre le plâtre.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Mortier de fonte qui sert à piler le plâtre.

Fig. 2. Coupe du mortier.

Fig. 3. Pilon.

Fig. 4. Godet de plâtre qui sert à mettre l'huile pour faire les creux.

Fig. 5. Coupe du godet qui sert à mettre l'huile.

Fig. 6. Pinces qui servent à former les annelets.

Fig. 7. Couteau qui sert à couper les pièces.

Fig. 8. Fermoir qui sert à dépouiller les pièces.

Fig. 9. Annelets qui se mettent dans les petites pieces & dans lesquels l'on passe des ficelles qui sortent à travers la chape & retiennent les pièces.

Fig. 10. Bras de terre que l'on moule. 1°. Pièce déjà faite, coupée de dépouille, pour recevoir les autres pieces, & huilée sur les coupes; 2°. bassin de terre huilé au-dedans pour recevoir le plâtre que l'on met d'abord avec une brosse, & que l'on remplit ensuite en le versant, lorsque la première couche commence à prendre; 3°. trois morceaux de terre, mottes sur lesquelles on pose les modèles que l'on moule.

PLANCHE II.

Ouvrages.

Fig. 11. Creux formé de toutes ses pièces assemblées & de sa chape.

Fig. 12. Dessus du même creux. III, différentes marques qui sont creusées sur la coquille inférieure du creux, & qui sont saillantes dans la coquille supérieure du même creux.

Fig. 13. Bras sorti de son creux avec les coutures. L'on se sert aussi de sebilles, d'auges & de tamis, truelles & spatules semblables à celles des fig. 6, 5, 22, 17 & 4, pl. IV des sculpteurs en plâtre.

ELÉVATION DU MARBRE.

PLANCHE Iere.

Opération d'elever un bloc de marbre, & outils.

VIGNETTE.

Fig. 1. Blocs de marbre que l'on élève avec le billotage & les mouffles.

Fig. 2. Figure ou modèle pour exécuter le marbre.

Fig. 3. Deux hommes qui font aller un cric chacun, pour aider à élever ce marbre.

Fig. 4. Un homme qui place le billotage.

Fig. 5. Bloc de marbre commencé à scier.

Bas de la planche.

Fig. 1. Cric à la Françoise vu de face, il aide à élever les blocs de marbre.

Fig. 2. Le même cric vu par derrière.

Fig. 3. Coupe du même cric sur sa largeur.

Fig. 4. Autre coupe du cric sur l'épaisseur.

PLANCHE II.

Mouffles, pince, marteau pour élever le marbre.

Fig. 5. Mouffles vues de face, & manière d'arranger les cordes.

Fig. 6. Mouffles vues de face & de côté; ces sortes de poulies servent à monter des blocs de marbre.

Fig. 7. Couple de mouffles.

Fig. 8. Pince de fer; elle sert aux ouvriers pour lever le marbre.

Fig. 9. Rouleau de bois pour caler le dessous d'un bloc de marbre.

PLANCHE III.

Instrumens qui servent à monter le marbre.

Fig. 10. Chèvre ; elle sert à lever les marbres.

Fig. 11. Coupe de la chèvre.

Fig. 12. Manière dont doit être construite la poulie qui sert au cric à l'Allemande.

Fig. 13. Pivot à quatre dents qui sert au même cric.

Fig. 14. Coupe du cric à l'Allemande sur sa largeur.

Fig. 15. Coupe du même cric. Ce cric est beaucoup plus doux à élever ; une seule personne peut s'en servir : c'est pourquoi on a jugé à propos de le joindre à cette partie.

TRAVAIL DU MARBRE.

PLANCHE Ire.

Vignette.

Fig. 1. Bloc de marbre commencé à épanneler.

Fig. 2. Modèle sous les équerres.

Fig. 3. Equerre avec les divisions.

Fig. 4. Sculpteur qui prend une mesure de profondeur.

Fig. 5. Modeles & marbre que l'on travaille par terre.

Fig 6. Ouvrier qui aiguise un ciseau.

Fig. 7. Equerres avec leurs divisions posées en terre.

Fig. 8. Sculpteur qui prend une tensure.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Pointe de fer qui sert à dégrossir.

Fig. 2. Ciseau coudé vu de côté, dont on se sert après s'être servi des gradines.

Fig. 3. Ciseau coudé vu par derrière.

Fig 4. Gradines à trois dents, dont on se sert après s'être servi des pointes.

Fig. 5. Autre gradine à six dents, servant à la même opération.

Fig. 6. Autre ciseau droit servant après les gradines.

Fig. 7. Ciseau coudé & plat du bout, vu de côté, servant après les gradines.

Fig. 8. Ciseau coudé vu de face, servant après les gradines.

Fig. 9. Rondelle.

Fig. 10. Rape de fer vue de face.

Fig. 11. Rape de fer vue de côté.

Fig. 12. Rape d'Allemagne.

Fig. 13. Autre rape d'Allemagne.

Fig. 14. Hoquette.

Fig. 15. Boucharde ronde des deux bouts, en taille de diamans.

Fig. 16. Boucharde arrondie de la tête, & quarrée de l'autre bout aussi en taille de diamans.

PLANCHE II.

Plan, coupe & elevation perspective de la selle, pour poser les blocs de marbre.

Fig. 17. Plateau vu par-dessous, & la façon dont il doit être fait.

Fig. 18. Selle qui sert à poser les blocs de marbre pour les travailler.

Fig. 19. Coupe de la selle avec ses emmanchemens.

Fig. 20. Plan du haut de la selle, avec le trou où doit être la boucle qui sert à tourner le plateau du côté que l'on veut.

Fig. 21. Coupe de la pièce où se trouve la boucle qui sert à tourner le plateau ; il faut absolument que cette boucle soit de buis.

PLANCHE III.

Equerre, meule, outils, &c.

Fig. 22. Meule qui sert à éguiser les outils.

Fig. 23. Coupe de la même meule.

Fig. 24. Equerre avec toutes les marques nécessaires pour poser les plombs. Cette équerre peut être scellée dans le mur par le moyen d'une barre que l'on met pour cet effet au milieu ; elle sert à poser les points sur les figures ou modèles de ronde bosse, pour ensuite faire la même opération sur les blocs que l'on veut employer.

Fig. 25. Autre équerre qui se peut sceller dans le mur des deux côtés ; elle sert pour les bas-reliefs.

Fig. 26. Plomb & ficelle.

PLANCHE IV.

Différens outils pour travailler le marbre, & machines pour transporter les figures sculptées.

Fig. 27. Masse de fer avec son manche. C'est un gros marteau avec lequel on frappe les ciseaux.

Fig. 28. Autre masse toute en fer.

Fig. 29. Marteline en taille de diamant. C'est un petit marteau qui a des dents d'un côté en manière de doubles pointes fortes & forgées quarrément pour leur donner plus de force. La marteline doit être de bon acier. On s'en sert à gruger le marbre, sur-tout dans les endroits où l'on ne peut s'aider des deux mains pour travailler avec la masse & le ciseau.

Fig. 30. Drille; elle sert à percer moyennant une trépan que l'on met au bout.

Fig. 31. Autre drille qui tourne moyennant un arrêt.

Fig. 32. Trépan d'acier trempé.

Fig. 33. Archet qui sert à faire tourner la drille à main.

Fig. 34. Mesure de bois avec une pointe de fer à l'un des bouts. Cette mesure sert à poser les points sur ce que l'on veut faire.

Fig. 35. Plan de traîneau, au bout duquel il y a une poulie par où l'on passe la corde.

Fig. 36. Traineau sur lequel on pose la figure pour la transporter de l'attelier où elle a été faite, à la place où elle doit être posée.

Fig. 37. Morceau de bois au bout duquel l'on met une pointe de fer pour piquer en terre, sur lequel est une poulie pour y passer la corde, pour que les chevaux puissent tirer plus facilement.

PLANCHE V.

Opération de traîner le marbre, & machine pour poser les figures.

VIGNETTE.

Fig. 1. Traîneau avec une poulie, sur lequel est la figure de marbre.

Fig. 2. Lit de fagots pour empêcher les secousses.

Fig. 3. Bâti de charpente dans lequel est la figure.

Fig. 4. Poulie de renvoi.

Fig. 5. Pièce où s'attache la corde.

Fig. 6. Chevaux attelés deux à deux pour tirer le traîneau.

Fig. 7. Ouvrier qui jette de l'eau par terre, à cause des frottemens de la corde.

Fig. 8. Ouvriers qui facilitent le traîneau avec des pinces.

Bas de la Planche.

Fig. 38. Machine avec laquelle on monte la figure à sa place.

Fig. 39. Même machine vue de côté.

Fig. 40. Compas partagé d'un demi-cercle.

Fig. 41. Coupe de la machine prise sur sa largeur.

SCULPTURE EN BOIS.

PLANCHE.

Ouvrage & Outils.

VIGNETTE.

Fig. 1. Sculpteur qui travaille le bois.

Fig. 2. Compagnon qui scie une planche.

Fig. 3. Ouvrier qui travaille avec le rabot.

Fig. 4. Morceaux de sculpture.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Un établi.

Fig. 2. Valet; il sert à retenir l'ouvrage sur l'établi.

Fig. 3. Scie.

Fig. 4. Maillet.

Fig. 5. Gouge ou fermoir. Les autres outils sont les mêmes que ceux des sculpteurs en plâtre, comme fermoirs, gouges, ciseaux, &c.

SEL. (subst. masc.) Il est très-essentiel de dépouiller les couleurs des parties salines qui entrent dans leur composition: c'est ce qu'on obtient par le moyen du lavage, & il ne doit pas être épargné. Sans cette précaution, les *sels* entrent en efflorescence, sur-tout par l'impression de l'air humide. Les tableaux se couvrent d'une sorte de farine, les teintes perdent leur éclat & leur vérité, & les morceaux qui ont produit le plus grand effet en sortant de l'attelier du peintre, restent louches, sans relief, sans vigueur & sans vie.

SELLE. (subst. fém.) Dans les atteliers des sculpteurs, on donne le nom de *selles* à des chevalets qui sont à l'usage de ces artistes. Il y en a de différentes proportions, suivant les ouvrages qu'elles doivent supporter. Il ne faut pas de grandes *selles* pour de petits modeles; mais elles doivent être grandes & fortes, quand elles sont destinées à soutenir de grands modèles, ou de grandes figures en pierre & en marbre. Ces grandes *selles* sont faites de fortes pièces de bois de charpente, & ont un second chassis mouvant, aussi de charpente, élevé sur le corps de la *selle*, & qui est pratiqué par la voie d'une boule de buis, placée au point central entre les deux chassis. Pour faciliter le mouvement de ce second chassis, on fourre dans des trous qui sont pratiqués dans l'épaisseur de ses quatre faces, des pieces de fer, avec lesquelles on fait tourner toute la machine à volonté.

SICCATIF ou SECCATIF. (adj. pris substantivement.) Comme il y a des couleurs qui, broyées à l'huile, sèchent très difficilement, ou même ne parviennent jamais à une parfaite siccité, les peintres sont obligés d'y joindre ce qu'ils appellent un *siccatif*, & ce *siccatif* est l'*huile grasse*. Voyez ce mot.

SINGE. Instrument auquel on a donné ce nom, parce qu'il imite tous les traits du tableau ou du dessin que l'on veut copier; on le nomme

nomme aussi *Pantographe*. Voyez ce mot à l'article Dessin.

SPALT. (subst. masc.) C'est le nom que les artistes donnent par corruption à l'*asphalte*. Cette substance sert à plusieurs opérations des arts, & entre dans la composition du vernis des graveurs. Elle s'élève sur la surface du lac asphaltide ou mer morte. Elle est peu pesante, solide, friable, d'une couleur brune, ou même noire, & d'une odeur bitumineuse. On trouve aussi des mines d'*asphalte* dans le sein de la terre, comme en Alsace, & à Neuf-Châtel en Suisse. Quelques peintres en huile se servent du *spalt* pour les bruns; mais il faut l'employer avec un puissant siccatif.

SPATULE. (subst. fém.) Cet instrument sert à différens arts, & prend différentes formes. La *spatule* des peintres est un instrument de buis plat par un bout, dont ils se servent pour délayer & broyer leurs couleurs. La *spatule* du doreur est un outil à manche, dont le fer est large & arrondi par l'extrémité tranchante; elle sert à réparer dans les moulures.

STIL-DE-GRAIN. (subst. comp. masc.) C'est une sorte décoction de graine d'Avignon, que l'on mêle avec de la craie, & dont on fixe la couleur en y ajoutant un peu d'alun. La craie que l'on choisit ordinairement est celle qui vient des environs de Troyes en Champagne. Au lieu de cette craie, quelques-uns prennent du blanc de plomb ou de ceruse, que l'on broie bien fin sur le porphyre. On réduit en poudre la graine d'Avignon dans un mortier de bois, on la fait bouillir dans un pot de terre vernissé, jusqu'à ce que l'eau dans laquelle elle nage soit réduite d'un tiers au moins; on passe cette décoction dans un linge; on y mêle un peu d'alun dont l'effet est de fixer la couleur, & quand l'alun est fondu, on détrempe avec cette décoction la craie ou le blanc, & l'on réduit le tout à la consistance d'une pâte, qu'on paîtrit dans les mains pour en former des trochisques, ou boules. On laisse sécher ces trochisques, & on les détrempe de nouveau dans la décoction, ce qu'on renouvelle jusqu'à trois ou quatre fois, suivant l'intensité du ton que l'on veut donner au *stil-de-grain*, ayant l'attention de le faire sécher à chaque fois différente. La décoction doit être chaude quand on détrempe le blanc, (*ancienne Encyclopédie.*)

Il reste presque toujours dans cette composition des parties salines de l'alun, & il est absolument nécessaire de l'en dépouiller: cette opération exige des soins indispensables.

Après avoir bien fait laver le porphyre & la mollette, précaution qu'il faut toujours prendre chaque fois qu'on passe d'une couleur à l'autre, faites broyer le *stil-de-grain* avec un peu d'eau; jettez-le ensuite dans une très-grande quantité d'eau chaude bien pure; délayez-le quelques instans avec une spatule ou cuiller de bois, & laissez-le reposer un jour ou deux: alors jetez l'eau sans agiter le vase, jusqu'à ce que le sédiment soit prêt à tomber, & versez-le avec le peu d'eau qui reste, sur du papier à filtrer que vous aurez étendu sur un linge suspendu par ses quatre angles. Quand le sédiment sera sec, il se levera de lui même en écailles. Mettez-le sur le porphyre avec un peu d'eau, pour lui faire donner quelques tours de mollette. Il ne reste plus qu'à le réduire en trochisques.

Il y a dans le commerce des *stils-de-grain* de différentes nuances, depuis le citron jusqu'à l'orangé: quelques marchands appellent celui-ci jaune-royal. Ce jaune m'a paru tiré de la racine de *curcuma* ou *terra merita*, que l'on nomme aussi safran d'Inde: cette couleur est peu solide. On en trouve sous le nom de *stil-de-grain* d'Angleterre: les compositions qu'on appelle de la sorte sont ordinairement d'une couleur fauve ou mordorée, quelquefois d'une couleur de boue. On connoît aussi un *stil-de-grain* brun, qui n'est qu'un mélange de *stil-de-grain* jaune & de terre d'ombre ou de bistre. Pour éprouver la bonté du *stil-de-grain* jaune ou doré, écrâsez en avec du bleu de Prusse, mais un peu moins de ce dernier: ce mélange doit donner une poudre d'un beau verd.

La graine d'ahouai, arbre laiteux qui croît au Ceylan, fourniroit un beau *stil de grain* jaune. Il est d'autres plantes étrangères dont nous pourrions, pour le même usage, desirer la possession. Tel est le caziarou, dont les feuilles donneroient une couleur voisine de celle de l'écarlate; les feuilles de l'alcana, sorte de troëne d'Egypte, fourniroient un rouge solide. Les baies du balisier, plante de la Guiane, donnent un pourpre fort riche; la racine du mascapenna teint en cramoisi; le tsaï de la Cochinchine, plante qui, fermentée comme celle de l'indigo, donne, dit M. Poivre, un verd d'émeraude très-solide & très-abondant; le bois de tsau ba, espèce de mûrier, teint en jaune, comme tous les arbres de la même classe. Mais nous n'avons pas besoin, pour cette dernière couleur, d'aller chercher loin de nous ce que nous pouvons trouver dans nos campagnes. La nature y prodigue une foule de végétaux propres à la composition des *stils-de-grain*: le point capital est de leur donner de la solidité. On n'emploie ordinairement dans cette vue que l'alun; je crois que la dissolution d'étain rempliroit mieux ce but, sur-tout pour la peinture à l'huile, & que les couleurs n'y perdroient pas du côté de l'éclat.

Voyez à l'article Lacque, la recette de la dissolution d'étain.

Les plantes dont on a coutume de composer

des *fils-de-grain*, donneront peut-être un jaune un peu moins brillant avec cette dissolution; mais il aura le grand avantage d'être plus solide qu'avec l'alun.

Faites bouillir, par exemple, à petit-feu, pendant une demi-heure, dans deux pintes d'eau de fontaine, une poignée de petites branches de peuplier d'Italie, coupées en petits morceaux. Ajoutez ensuite à la décoction deux poignées de tiges de gaude fraîche, ou même sèche, telle que la vendent les épiciers. Laissez-la bouillir quelques instans, & joignez-y cinq ou six gros de sel de tartre en poudre, avec une petite cuillerée de sel commun: laissez un moment la décoction devant le feu, mais sans bouillir, & coulez-la dans un plat de terre, au travers d'un linge. Versez dedans goutte à goutte, & par intervalles, cinq ou six gros de dissolution d'étain. Quand l'effervescence aura cessé, faites chauffer le plat, afin qu'une grande partie de l'eau s'évapore. La chaux métallique, versée dans la décoction, lâche son dissolvant, saisit les particules colorantes, les retient, & se précipite incorporée avec elles, pendant que le dissolvant, qui s'unit à l'alkali du tartre & du sel marin, nage dans la liqueur. Mais il faut le séparer du précipité, c'est ce qu'on opère par le moyen de la filtration. L'eau passe à travers les pores du papier gris ou lombard, entraînant avec elle tous les sels qu'elle tient dissous, & laisse le précipité, qui forme une lacque jaune. Il est bon de l'arroser encore sur le filtre, & même abondamment, pour achever de le dessaler.

Ce qui n'est encore qu'une lacque, devient un véritable *stil-de-grain*, si l'on met dans la décoction de gaude un peu de craie bien broyée, avant d'y jetter la dissolution d'étain. La composition sera, par ce moyen, plus volumineuse; mais c'est à peu-près tout ce qu'elle y gagnera, si ce n'est que les substances alkalines exaltent presque toujours les jaunes.

On peut substituer à la gaude une herbe encore plus commune, la fumeterre. On la trouve dans les jardins & chez tous les herboristes: verte ou sèche, il n'importe. Le jaune est à-peu-près tel que celui de la gaude, & il n'est pas moins durable.

Les plantes qui suivent donneront aussi des jaunes francs & également solides, jonquille, souci, mordoré, verdâtre.

Le bois de fumac de Virginie.

Les petites branches des alaternes.

Celles de l'arbre aux anémones.

Celles du thuya de Canada.

L'écorce du peuplier d'Italie, ainsi que ses nouvelles branches.

La tige & les feuilles de la sarrete.

Les fleurs encore fraîches, ou séchées à l'ombre du jonc marin.

L'œillet d'Inde, tige, feuilles & fleurs.

La graine d'Avignon.

* La grande camomille ou œil-de-bœuf.

* Le bois de Fustel.

* La racine de curcuma ou *terra merita*.

Les trois dernières plantes que nous avons marquées d'un astérique, donnent un jaune moins solide que celles qui ont précédé. (*Traité de la peinture au pastel.*)

C'est à l'expérience à montrer la bonté & la solidité des *stils-de-grain*, dans lesquels on remplaceroit l'alun par la dissolution d'étain. Mais il faut avertir que les *stils-de-grain* qui se trouvent dans le commerce, & qui sont composés de craie ou de blanc de blomb mêlé d'alun, & impregnés d'une décoction colorante, manquent absolument de solidité; qu'ils ne tiennent pas, & que, par conséquent, ils ne sont bons, ni pour l'huile, ni pour la détrempe. Les peintres qui en ont fait usage, en ont pu reconnoître le vice de leur vivant.

STUC. (subst. masc.) Le *stuc* ou le marbre factice, est une composition dont le plâtre fait toute la base. La dureté qu'on fait lui donner, les différentes couleurs que l'on y mêle, & le poli dont il est susceptible, le rendent propre à représenter presqu'au naturel les marbres les plus précieux.

La dureté que le plâtre peut acquérir, étant la qualité la plus essentielle à cet art, c'est aussi la première à laquelle les ouvriers doivent s'appliquer. Elle dépend absolument du degré de la calcination que l'on donne au plâtre; & comme la pierre qui le produit est susceptible de quelques petites différences dans sa qualité intrinsèque, suivant les différens pays où elle se rencontre, il faut tâtonner & étudier le degré de calcination qu'on doit lui donner, pour que le plâtre qui en viendra, prenne le plus grand degré de dureté qu'il est possible; on ne peut donner ici de notions sur cette méthode qu'en ce qui regarde le plâtre de Paris; ce sera l'affaire des ouvriers d'essayer de calciner plus ou moins les pierres gypseuses des autres pays, afin de trouver le plus grand degré de dureté où l'on puisse porter le plâtre qu'elles produisent.

On casse les pierres à plâtre de Paris avec des marteaux, en morceaux à-peu-près gros comme un petit œuf, ou comme une grosse noix. On enfourne ces morceaux dans un four que l'on fait chauffer, comme si l'on vouloit y cuire du pain; on bouche l'ouverture du four. Quelque temps après, on débouche le four pour en tirer un ou deux petits morceaux de plâtre que l'on casse avec un marteau; si l'on s'apperçoit que la calcination a pénétré jusqu'au centre du petit morceau, de façon cependant qu'on y remarque encore quelques points brillans, c'est une marque que la calcination est à son point de perfection, &

alors on retire promptement du feu tout le plâtre par le moyen du rable. Si dans la cassure on remarquoit beaucoup de brillants, ou qu'on n'en remarquât point du tout, ce seroit une preuve, dans le premier cas, que la pierre ne seroit point assez calcinée; dans le second cas qu'elle le seroit trop.

Quoique le plâtre devienne très-dur lorsqu'il est calciné à son point, la surface s'en trouve cependant remplie d'une infinité de pores, & les grains sont trop faciles à s'en détacher pour qu'il puisse prendre le poli comme le marbre. C'est pour remédier à cet inconvenient, que l'on prend le parti de détremper le plâtre avec de l'eau dans laquelle on fait dissoudre de la colle, qui remplissant les pores, & attachant les grains les uns aux autres, permet que, pour ainsi-dire, on puisse user & emporter la moitié de chaque grain, ce qui forme le poli.

Cette colle est ordinairement de la colle de Flandre; il y en a qui y mêlent de la colle de poisson, & même de la gomme arabique. C'est avec cette eau chaude & collée que l'on détrempe le plâtre; mais comme le peu de solidité de cette substance, sur-tout lorsqu'elle n'est point appuyée, demande qu'on donne une certaine épaisseur aux ouvrages, on diminue la dépense en faisant le corps de l'ouvrage ou le noyau avec du plâtre ordinaire, & en le couvrant avec la composition de plâtre dont on vient de parler, elle doit avoir une ligne & demie ou deux lignes d'épaisseur.

Lorsque l'ouvrage est suffisamment sec, on travaille à le polir, à-peu-près de la même façon que le véritable marbre. On emploie ordinairement une espèce de pierre qui est assez difficile à trouver. C'est une sorte de *cos* ou pierre à aiguiser, qui a des grains plus fins que ceux du grès, & qui ne se détachent pas si facilement de la pierre; la pierre-ponce peut rendre le même service. On frotte l'ouvrage avec la pierre d'une main, & on tient de l'autre une éponge imbibée d'eau, avec laquelle on nettoie continuellement l'endroit que l'on vient de frotter, afin d'ôter à chaque instant par le lavage ce qui a été emporté de la surface: il faut laver l'éponge de temps en temps, & la tenir toujours remplie d'eau fraiche.

On frotte ensuite l'ouvrage avec un tampon de linge, de l'eau, & de la craie ou du tripoli. On substitue à cela du charbon de saule, broyé & passé très-fin, ou même des morceaux de charbons entiers, pour mieux atteindre le fond des meulures, en employant toujours l'eau avec l'éponge qui est imbibée. On finit par frotter avec un morceau de chapeau imbibé d'huile & de tripoli en poudre très-fine, & enfin avec le morceau de chapeau imbibé d'huile seule.

Lorsqu'on veut un fond de couleur, il suffit de délayer la couleur dans de l'eau de colle, avant d'employer cette eau à délayer le plâtre.

Il semble qu'on pourroit ajuster les pierres à polir, dont on vient de parler, à des morceaux de bois faits en façon de verlopes ou d'autres outils de Menuisier; les surfaces de l'ouvrage en seroient mieux dressées, & les moulures plus exactes; mais il faut se souvenir de laver toujours à mesure que l'on frotte.

Lorsqu'on veut imiter un marbre quelconque, on détrempe avec l'eau collée chaude, dans différens petits pots, les couleurs qui se rencontrent dans ce marbre; on délaye avec chacune de ces couleurs un peu de plâtre; on fait de chaque couleur une galette à-peu-près grande comme la main; on met toutes ces galettes alternativement l'une sur l'autre; celles dont la couleur est dominante sont en plus grand nombre ou plus épaisses. On tourne sur le cô é ces galettes qui étoient arrangées sur le plat; on les coupe par tranches dans cette situation, & on les étend ensuite promptement sur le noyau de l'ouvrage, où on les applatit. C'est par ce moyen que l'on vient à bout de représenter le dessin bizarre des différentes couleurs dont les marbres sont pénétrés. Si l'on veut imiter les marbres qu'on appelle des brèches, on met dans la composition de ces galettes, lorsqu'on les étend sur le noyau, de morceaux de plâtre de différentes grosseurs, délayés avec la couleur de la brèche; ces morceaux venant à être applanis, représentent très-bien cette sorte de marbre. Il faut remarquer que, dans toutes ces opérations, l'eau collée doit être un peu chaude, sans quoi le plâtre prendroit trop vîte, & ne donneroit pas le tems de manœuvrer.

Si c'est sur un fond de couleur que l'on veut représenter des objets, comme des festons, des paysages, des rochers, ou même des vases, des fruits & des fleurs, il faut les dessiner sur du papier, piquer ensuite les contours des figures du dessin, les appliquer sur le fond, après qu'il aura été presque achevé de polir, & les poncer avec une poudre d'une couleur différente du fond, c'est-à-dire, noire si le fond est blanc, & blanche si le fond est noir. On arrête ensuite tous les contours marqués par le poncis, en les traçant plus profondément avec la pointe d'une alêne, dont se servent les Cordonniers; après quoi, avec plusieurs alênes dont on aura rompu les pointes, pour en former de petits ciseaux, en les aiguisant sur une meule, on enlevera proprement toute la partie du fond qui se trouve renfermée dans les contours du dessin qui est tracé; ce qui formera sur le fond des cavités à-peu-près d'une demi-ligne de profondeur.

Lorsque tout ce qui est contenu dans l'intérieur des contours de dessin, sera ainsi champlevé, on aura plusieurs petits pots ou gobelets,

& l'on y tiendra sur du sable ou de la cendre chaude, de l'eau collée, dans laquelle on aura délayé différentes couleurs; on mettra un peu de plâtre dans la paume de la main, que l'on teindra plus ou moins, en y mêlant plus ou moins de cette eau colorée; on remuera bien le tour sur la paume de la main avec un couteau à couleurs dont les peintres se servent, jusqu'à ce que l'on s'apperçoive qu'il commence à prendre un peu de consistance; alors on en prendra avec le couteau la quantité que l'on jugera nécessaire, & on la placera dans un coté de l'intérieur du creux de la figure que l'on veut représenter, en pressant avec le couteau, & unissant par-dessus la partie du plâtre coloré que l'on vient de mettre, & qui touche les contours de la figure.

On détrempera ensuite promptement dans la main un autre plâtre coloré, mais d'une nuance plus claire, qu'on placera dans le même creux, à côté de celui qu'on vient de mettre; on aura quatre ou cinq aiguilles enfoncées parallélement par la tête au bout d'un petit bâton, comme les dents d'un peigne, avec lesquels on mêlera un peu la dernière couleur avec celle qu'on a posée la première, afin que l'on n'apperçoive pas le passage d'une nuance à l'autre, & que la dégradation en soit observée; on continuera à poser ainsi des nuances plus claires du côté de la lumière, jusqu'à ce que le creux de la figure que l'on veut représenter, soit exactement rempli: ensuite on applatira légèrement le tout avec le couteau, & on le laissera sécher.

Si l'on s'apperçoit, après avoir poli, que les nuances ne soient pas bien observées dans quelqu'endroit, on pourra, avec une pointe, faire des hachures dans cet endroit, & introduire un plâtre coloré plus en brun & fort liquide; il faut que ces hachures soient assez profondes pour ne pouvoir être tout-à-fait emportées par le poli qu'on sera obligé de donner sur tout l'ouvrage. On se sert de cette dernière manœuvre pour découper les feuilles des arbres, celles des plantes, &c.

En général les figures indéterminées, comme les ruines, les rochers, les cavernes, &c. réussissent toujours beaucoup mieux dans cette façon de peindre, que des figures qui demandent de l'exactitude dans les nuances, & de la correction dans le dessin.

On polit les peintures de la même façon qu'on l'a dit pour les fonds; & si l'on s'apperçoit en polissant, qu'il se soit formé quelques petits trous, on les remplit de plâtre délayé très-clair avec de l'eau collée, & de la même couleur. Il est même d'usage, avant d'employer l'huile pour le poli, de passer une teinte générale de plâtre coloré & d'eau collée très-claire, sur toute la surface, pour boucher tous les petits trous.

Il faut choisir pour toutes ces opérations le meilleur plâtre & le plus fin; celui qui est transparent paroît devoir mériter la préférence.

Pour les couleurs, toutes celles que l'on emploie dans la peinture à fresque sont propres à ce genre. Il doit paroître singulier que, dans cette façon de peindre, on ait prescrit de se servir de la paume de la main pour palette, en voici la raison.

Lorsqu'on détrempe le plâtre avec de l'eau de colle colorée, on est obligé d'employer une trop grande quantité d'eau pour qu'elle ne s'écoulât pas si on la mettoit sur une palette; au lieu que l'on forme dans la main un creux qui la contient, & qu'en étendant les doigts à mesure que le plâtre vient à se prendre, cette singulière palette, qui étoit creuse d'abord, devient plate quand il le faut. On pourroit ajouter à cela que la chaleur de la main empêche le plâtre de prendre trop vîte. (*Article de M. de* MONTAMY, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

STUCATEUR. (subst. masc.) Ouvrier ou artiste qui travaille en stuc.

T

TABLEAU. (subst. masc.) *Nettoyage des tableaux.* Il s'opere avec une brosse à peindre un peu rude, qu'on détrempe dans une lessive tiede, composée d'une pinte d'eau de riviere & d'un quarteron de savon noir. Mais il faut se ressouvenir que ce savon est mordant, & bien prendre garde qu'il ne gâte le *tableau*, & n'enleve les couleurs, & surtout les glacis, ce qui ne manqueroit pas d'arriver, si on le laissoit trop longtemps séjourner sur le tableau, ou si l'on frottoit avec trop peu de ménagement. Il faut donc tenir toujours de l'eau prête, pour noyer promptement le savon, si l'on s'appercoit qu'il puisse devenir dangereux. Quand le tableau est lavé & bien sec, on y applique une ou deux couches de vernis. On doit donner à ces couches fort peu d'épaisseur, & elles ne communiqueront toujours que trop de brillant à la peinture.

Nous avons annoncé que l'usage du savon noir n'est pas sans danger, & qu'il ne sauroit être employé avec trop de prudence & de dextérité. Il y a cependant des personnes qui usent de moyens plus dangereux encore; telles que les lessives de potasse & de cendres gravelées, l'urine affoiblie par un mélange d'eau, &c. Ce n'est pas que ces moyens doivent être absolument rejettés; mais ils ne doivent être adoptés qu'avec une sorte de crainte & les plus grands ménagemens. Le plus prudent, quand la nécessité n'oblige pas à recourir à de trop violens remedes, c'est de n'employer que l'eau pure: on la laisse séjourner quelque temps sur la couleur, pour qu'elle puisse dissoudre la fumée, la crasse, les ordures de mouches. Avant de nétoyer le *tableau*, il faut en enlever le vernis: l'eau seule, par son séjour, peut nuire aux *tableaux*, quand ils ont été couverts de vernis ou autres compositions dont on ignore la nature.

Voici, pour le *nettoyage* des tableaux, différentes recettes, que je trouve dans la derniere édition des *Elémens de peinture pratique*. La premiere est la plus innocente; les autres exigent toute la timidité, toute la prudence que nous avons déja recommandées. Mettez sur le tableau une serviette blanche; mouillez-la continuellement avec de l'eau nette pendant douze ou quinze jours & davantage, s'il en est besoin, jusqu'à ce que le linge ait attiré toute la crasse & toutes les ordures du *tableau*. Alors prenez de l'huile de lin dépurée longtemps au soleil, & frottez-en votre *tableau* avec le bout du doigt.

Autre. Prenez deux pintes de la plus vieille lessive, & un quarteron de savon de Gênes rapé ou coupé fort mince: versez dans ce mêlange une chopine de vin blanc, & faites bouillir le tout sur le feu pendant un demi-quart d'heure. Passez cette composition dans un linge, & laissez-la refroidir. Alors ayant trempé une brosse dans cette liqueur, vous en frotterez votre *tableau* également partout, & le laisserez sécher. Donnez-lui une seconde couche, si vous le jugez nécessaire. Enfin donnez-lui une légere couche d'huile de noix avec un peu de coton ou une éponge. Cette derniere couche étant bien séche, prenez un linge chaud & passez le par-dessus votre *tableau*. On sent qu'il faut une main bien expérimentée, pour hazarder de porter sur les couleurs des substances corrosives, telles que la lessive, le savon, le vin blanc. Je crois qu'au lieu de laisser sécher ce mêlange sur la peinture, il faudroit le laver à grande eau, & ensuite laisser sécher.

Autre pour rendre un vieux tableau aussi beau que s'il étoit neuf. Mettez dans un pot de terre environ un quarteron de soude grise en poudre: rapez y un peu de savon de Gênes, & faites-les bouillir dans de l'eau environ un quart d'heure. tirez cette lessive du feu, pour la laisser un peu refroidir: quand elle ne sera plus que tiede, lavez-en votre tableau & essuyez-le bien. Passez-y de l'huile d'olive & essuyez-la de même. L'observation que nous avons faite sur la recette précédente, porte également sur celle ci & sur celle qui va suivre.

Autre. Faites bouillir parties égales de cendres gravelées & de soude blanche dans une pinte d'eau commune, jusqu'à la réduction de moitié. Vous vous servirez de cette eau quand elle sera tiede, pour en frotter le tableau avec une éponge. Ensuite vous le laverez avec une éponge qui soit bien claire & bien nette.

Parlerai-je du procédé suivant lequel on met de la limaille dans un linge pour en frotter le tableau? C'est plutôt user la peinture, que la nétoyer.

Enfin quelques personnes ouvrent une pomme de reinette & en frottent leur tableau. Cette pomme est un acide, & tout acide, pour l'objet dont il s'agit, peut devenir funeste dans une main téméraire.

Maniere de nétoyer les tableaux les plus vieux & les plus noirs. Cette condition supposée du tableau, exige des remedes violens, & qui ne peuvent guere manquer de fatiguer les sujets. Prenez une bonne quantité d'oseille, & ayant étendu à plat le tableau sur une table ou sur le plancher, prenez ces feuilles à poignée, & frottez jusqu'à ce qu'elles moussent & se réduisent en une sorte de boue. Renouvellez les poignées d'oseille, jusqu'à ce que le tableau en soit entierement couvert. Alors ôtez les feuilles & le marc, & ne laissez que ce qui est réduit en boue. Prenez une décrottoire un peu forte que vous passerez partout. Ensuite vous laverez le tableau avec de l'eau claire, vous l'essuyerez avec un linge & le laisserez sécher. On prend après cela de la mie de pain, on la froisse entre les mains, & on en frotte encore la peinture. Enfin on prend des blancs d'œufs frais, on les bat, on les fait mousser, on en passe une ou deux couches avec une éponge, & on les laisse sécher. Heureux si, après une si dure opération, l'ouvrage a conservé quelques unes de ses premieres finesses.

Autre. On commence par bien dégraisser le tableau avec une brosse ou avec une éponge trempée dans une lessive commune, bien chaude; ensuite on le lave avec de l'eau claire & on le laisse sécher. Il est alors en état de recevoir le vernis suivant.

Prenez un pot neuf de terre vernissée; remplissez-le de moitié d'huile de noix & de moitié d'eau commune; ajoutez environ deux poignées de verre concassé & non broyé, & faites bouillir le tout sur un feu de charbon, jusqu'à consommation du tiers. Laissez refroidir. Versez très-doucement la liqueur refroidie dans un autre pot, de maniere qu'elle n'entraîne pas de verre. Laissez-la reposer & transvasez-la dans une bouteille de grès, en y ajoutant une égale quantité d'urine toute fraîche. Exposez cette bouteille au soleil pendant un mois, ayant soin de la remuer de temps en temps. Laissez-la reposer une huitaine de jours sans la remuer. Ensuite coulez toute l'huile pure dans une autre bouteille, prenant garde qu'il n'y coule en même temps de l'urine : il vaut mieux perdre un peu d'huile. Quand elle est ainsi transvasée, on y ajoute, à proportion de la quantité de l'huile, vingt ou trente clous de gérofle, gros comme un pois de litharge d'or, & autant de blanc de plomb, sans rien piler. Les clous de gérofle ne servent qu'à détruire l'odeur d'urine que l'huile peut avoir contractée. Il faut serrer ce vernis dans une bouteille bien bouchée. Pour s'en servir, on en verse un peu sur une éponge dont on frotte toute la surface du tableau. Ce vernis est fort siccatif, & ne change jamais.

Si le tableau craque, lorsqu'on passe le doigt dessus, c'est une preuve que les couleurs en sont usées & ne peuvent revenir. On entreprendroit envain de le nétoyer.

Autre. Mettez tremper un peu d'alun en poudre fine, & autant de sel commun dans de l'urine chaude, & lavez-en le tableau doucement. Vous le vernirez ensuite avec la composition suivante. Deux onces de carabé blanc, autant de sandaraque, de la gomme laque, & de la gomme animé, infusés dans une pinte d'esprit de vin. On peut aussi composer le vernis de la maniere suivante. Mettez de l'huile de noix nouvelle dans une bouteille de verre, & ajoutez-y le tiers de bon esprit de vin. Exposez cette liqueur au soleil pendant deux ou trois mois, dans les chaleurs de l'été. Ce vernis est excellent & ne maroquine jamais.

La note suivante de M. Robin, indique les procédés que suivent en général les personnes les plus exercées à nétoyer les tableaux.

Le nétoyage des tableaux, dit cet artiste, exige de grandes connoissances; car il faut choisir entre les divers moyens connus, ceux qui sont propres au genre d'exécution & à la sorte de dégradation des morceaux qu'on veut restaurer.

Si l'on est assez heureux pour que le tableau ait été couvert d'un vernis qui ait reçu toutes les saletés qui le dégradent, sans qu'elles ayent pénétré jusqu'à la couleur, il suffit d'enlever ce vernis, & l'ouvrage se trouve nétoyé. On parvient à ôter le vernis, en prenant, à mesure que le besoin l'exige, de l'esprit de vin sur un linge fin & bien sec, dont on s'entoure le doigt. On peut aussi l'enlever, en le faisant tomber en poussiere par un frottement répété. Si l'on agissoit sans ménagement dans ces deux procédés, on detruiroit le tableau. Par le premier, on délayeroit la couleur ; par le second, on la raperoit comme avec du sable.

Quelquefois une légere eau de savon suffit pour ôter la crasse produite par la fumée. Lorsque la saleté se trouve plus tenace, & qu'elle provient autant des huiles que les couleurs ont poussées au dehors, que de la crasse de l'extérieur; quand cette crasse s'est durcie par le longtemps qu'elle a résidé sur l'ouvrage, on est alors obligé d'employer un moyen plus puissant. Ce moyen efficace, mais terrible, est l'eau-forte : il faut la bien mitiger avec de l'eau simple, &, après ce mêlange, elle se nomme eau seconde.

On peut aussi, dans les cas difficiles, faire usage du savon noir; mais en se gardant bien de le laisser séjourner sur la peinture, & en le lavant très-promptement avec une éponge bien imbibée d'eau froide & bien claire.

Mais nous ne saurions trop le répéter ; en employant ces moyens dangereux, il faut user de la plus grande circonspection, pour ne pas détruire les teintes dans lesquelles il entre des

blancs ou du l'outremer ; couleurs qui se dissolvent très-aisément, & ensuite pour ne pas enlever les glacis, que des yeux peu exercés dans la pratique de l'art de peindre, & dans celle du nétoyage, prennent souvent pour de la crasse.

Une des grandes maladies des tableaux est causée par les ordures de mouches. La fiente de cet insecte est très-mordante, & pénétre dans la couleur au point d'y faire de petits trous. Je ne sache pas qu'on ait trouvé jusqu'à présent aucune liqueur qui puisse dissoudre ces taches sans emporter la couleur du tableau. Le seul moyen que j'aie vu employer avec succès pour les enlever, est de les attendrir autant qu'il est possible, avec les liquides dont j'ai parlé, ou seulement avec de l'eau tiede, & de les détacher ensuite l'une après l'autre avec la pointe d'un bon grattoir ; ce qui demande autant de patience que de légéreté de main. Si cependant les *chiures* de mouches se trouvent sur un vernis bien épais, elles s'enlevent en même temps que ce vernis.

On se sert aussi du grattoir pour toutes les taches de matieres trop mordantes que les liquides indiqués ne peuvent emporter sans altérer l'ouvrage : mais on conçoit avec quelle adresse & quelle attention il faut user de cet instrument.

Recette pour garantir les tableaux des ordures de mouches. Faites tremper une botte de poreaux dans un demi-seau d'eau, & lavez-en le tableau. Ce lavage le préservera des dégats qu'y causent ces insectes. Je trouve ce secret dans les *Elémens de peinture pratique*. Si, comme on l'assure, il est éprouvé, on ne peut nier qu'il ne soit fort important. Il est aisé d'en faire l'essai sur un morceau de peu de valeur.

TAFFETAS. (subst. masc.) Quand on veut peindre à l'huile sur le *taffetas*, il faut le préparer avec une gomme dont voici la composition. Prenez gros comme une féve de colle de poisson ; coupez-la par petits morceaux, & faites-la tremper pendant douze heures dans un verre d'eau. Ensuite faites-la fondre sur le feu jusqu'au premier bouillon, puis coulez-la & la laissez refroidir. Quand vous voudrez vous en servir, vous la ferez chauffer, & ayant bien étendu votre *taffetas*, vous l'y appliquerez bien chaude avec une éponge le plus également qu'il vous sera possible. Le *taffetas* étant sec, vous pouvez y coucher vos couleurs, sans craindre qu'elles ne s'imbibent dans le tissu de l'étoffe, ou qu'elles ne s'étendent plus qu'il ne faut.

TAILLE. (subst. fém.) C'est le nom qu'on donne, en gravure, à ce qu'on appelle *hachure* dans la peinture & dans le dessin. *Voyez* l'article GRAVURE.

TAMPON. (subst. masc.) Les graveurs sur cuivre appellent ainsi une bande de drap, de feutre ou de lisiere, dont on forme un rouleau de deux pouces à-peu-près de diametre. On imbibe d'huile un des bouts de ce rouleau pour nétoyer le cuivre. Quand on a dessein de voir l'effet des tailles, on frotte d'abord le *tampon* sur l'huile de la pierre à l'huile, on le passe ensuite sur l'ouvrage ; le noir dont l'huile est mêlée, pénétre dans les tailles, qui se détachent alors en brun sur le brillant du cuivre. L'expérience apprend que cet effet est flatteur, & qu'il ne faut pas toujours en attendre un aussi agréable aux épreuves.

TAPETTE. (subst. fém.) C'est un morceau de taffetas dans lequel on renferme du coton sans le fouler, ensorte qu'on forme une sorte de boule assez molle. L'usage de la *tapette* est de taper sur le vernis encore chaud & fluide, pour l'étendre également sur la surface du cuivre.

TAS. (subst. masc.) Les graveurs donnent ce nom à une petite enclume armée d'acier trempé dur. Elle leur sert, quand ils ont effacé quelque partie de leur ouvrage, & que cette partie effacée fait sur le cuivre un enfoncement qu'atteindroit avec peine la main de l'imprimeur, à repousser le cuivre du côté opposé au travail. Le *tas*, dans sa partie inférieure, entre & s'engage par une pointe ou queue, dans un billot qui lui sert de base. *Voyez* les articles GRAVURE & REPOUSSER.

TERRE. (subst. fém.) Sur la maniere de laver & d'épurer les terres colorées dont on fait usage dans la peinture, *voyez* à l'article BLANC, la maniere de purifier le blanc d'Espagne : *voyez* aussi l'article OCHRE, dans lequel on donne le moyen de l'épurer encore plus parfaitement.

TERRE *de Cologne*. Elle est très-bitumineuse, d'un brun noirâtre, grasse au toucher, ne s'imbibant d'eau que difficilement, & répandant une odeur fétide. Elle s'affoiblit employée à l'huile, inconvénient qu'elle perdroit, si on la purifioit par le feu. Il faut la calciner longtemps sur la braise dans une cuiller de fer ou dans un creuset. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aëré, pour l'y laisser bruler jusqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphyriser long-temps avec de l'eau claire, puis on la jettera sur le philtre pour l'arroser abondamment : elle donnera une couleur d'un brun foncé & olivâtre.

TERRE d'*Italie*. C'est une terre martiale à-peu-près de la même couleur que l'ochre de rut. Lorsqu'on la calcine, elle passe au rouge. A un feu très-violent, dans des vaisseaux fermés, elle devient noire, & est alors attirable par l'aiman.

TERRE *d'ombre*. La terre qu'on vend à Paris sous ce nom, est pesante, brune, ou d'un jaune noirâtre : c'est une argile ferrugineuse ; le fer y est enfermé sous la forme d'un safran de mars, semblable à celui qui est préparé à la rosée. Cette *terre*, exposée au feu dans un creuset, ne répand aucune odeur bitumineuse ; elle perd la quatriéme partie de son poids, & prend une couleur plus foncée. On l'appelle quelquefois *brun de montagne & ochre brune*. Dans la peinture à l'huile, elle s'écaille, elle change, & attire même les teintes voisines. Des artistes ont cru pouvoir prononcer qu'elle n'est bonne en ce genre de peinture, ni dans son état naturel, ni brulée. Leur sentiment est capable d'inspirer quelque défiance pour l'opinion de l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*. En parlant des inconvéniens attribués à la *terre d'ombre* & à celle de *Cologne*, il prétend qu'ils doivent cesser lorsque ces *terres* ont passé par le feu. » Quel » changement peuvent éprouver, dit-il, des » substances échappées à la voracité de cet élé- » ment, si l'on excepte quelques chaux métal- » liques, promptes à se revivifier aux émanations » du principe inflammable ? ... Quand, ajoute- » t'il, on aura soin, dans la peinture à l'huile, » de bien purifier les couleurs, soit par l'eau, » soit par le feu, suivant la nature des différen- » tes substances, on n'éprouvera pas ces sortes » d'inconvéniens ». Nous avons grand soin de recueillir les observations & les conseils de cet écrivain, qui paroît savant en chymie : mais nous croyons qu'ils doivent être soumis à l'expérience des artistes.

TERRE *de Sienne*, ou *de Venise*. Elle est de la classe des ochres brunes. » Elle est très-com- » pacte, semblable dans sa cassure à la *terre* » *d'ombre*, ou plutôt à la gomme-gutte, c'est- » à-dire, luisante. Elle est de couleur canelle » mordorée. Cette matiere a de l'apparence, & » l'on en fait beaucoup d'usage dans la peinture » à l'huile ; mais elle ne vaut rien, quoique » fort chere. C'est du fer dissout par les acides » minéraux, tel qu'en produisent les fabriques » de vitriol. On croiroit, à la voir, qu'elle a » beaucoup plus d'intensité que l'ochre brune : » mais, outre qu'elle est bien moins solide, elle » prend le même ton sous la molette, &, ca- » cinée, elle devient beaucoup plus orangée ». *Traité de la peinture au pastel.*

TERRE *de Vérone*. C'est une chaux de cuivre. Sa couleur est verte. Elle ne doit, comme toutes les autres chaux de cuivre, être employée que par les peintres de bâtimens pour les ouvrages les plus grossiers.

TERRE *d'Uzès* ou *de Cornillon*. » Entre les » minéraux propres à fournir le jaune, indépen- » damment des ochres, il se trouve dans le dio- » cèse d'Uzès en Languedoc, tout près d'un en- » droit appellé Cornillon, une *terre* très-fine, » d'un jaune citron, dont la couleur résiste au » feu. Comment n'en a-t-on pas mis dans le com- » merce ? Est-il si difficile de s'en procurer ? » Peut-être n'auroit-elle pas de corps à l'huile ; » mais au moins ce seroit une importante acqui- » sition pour la fresque, le pastel, la détrempe, » & la fayencerie ». *Traité de la peinture au pastel.*

TIRE-LIGNE. (subst. comp. masc.) Instrument utile pour tirer des lignes à la regle. Il est plus commode que la plume, & n'est pas sujet de même à faire à la regle des taches d'encre qui se communiquent au papier. Il est formé de deux platines de cuivre, minces, terminées en pointe, & qui s'appliquent l'une sur l'autre au moyen d'une vis. Vous le verrez représenté à la planche II. de la gravure en bois, *fig.* 33.

TOILE. (subst. fém.) De grands maîtres ont peint sur des *toiles* grossieres & lâches ; d'autres ont préféré des *toiles* fines & serrées. Chacun d'eux auroit donné de bonnes raisons de son choix, qui tenoit à sa maniere d'opérer. La *toile*, avant de recevoir le sujet dont elle sera couverte, doit être imprimée, c'est-à-dire, qu'elle doit être couverte de plusieurs couches de couleur. Voyez l'article IMPRESSION.

TOILE. *Maniere de transporter un vieux tableau sur une toile neuve.* Lorsqu'un tableau peint sur *toile* s'écaille, se gerse ; lorsque cette *toile* est moisie & déchirée tellement que les bords ne peuvent plus tenir au chassis ; lorsqu'enfin le tableau est détendu, qu'il fait des bosses, qu'il a des trous & menace ruine, il est très-urgent de le remettre sur *toile*.

Quelques personnes, pour rendre la vieille *toile* & la couleur plus douces & moins rebelles, exposent pendant plusieurs jours le tableau à l'humidité d'une cave. Voici d'ailleurs la méthode qu'on suit le plus ordinairement. On colle sur le côté peint du tableau, du papier blanc avec un empois léger. Cette premiere opération est nécessaire pour que le tableau ne s'écaille pas dans les mouvemens & les frottemens qu'il doit éprouver. D'un autre côté, on a rendu sur un fort chassis à clef, une bonne *toile* neuve sur laquelle on couche très-également, avec une grosse brosse, de la colle bien cuite & faite avec de la farine de seigle & une gousse d'ail. On met une semblable couche de cette colle sur la derriere du tableau. Cela étant fait promptement, on pose le revers du tableau sur cette *toile* neuve. On le frotte avec un tampon de linge, que l'on appuie assez fortement, en partant toujours du centre & en faisant soutenir les coins du tableau.

Par

Par ce moyen, on oblige à s'échapper l'air qui pourroit rester entre les deux *toiles*, & y causer ce qu'on appelle des *cloches*.

Le tableau étant ainsi *rentoilé*, on le pose sur une table bien unie, du côté de la peinture, & on frotte très-rudement le derriere de la *toile* neuve avec un lissoir. C'est un instrument de verre, ou même de fer bien poli, avec lequel on lisse le linge, le papier, les étoffes, les bas de soie, &c. Quelques personnes ajoutent à ces procédés celui de passer un fer chaud sur le tableau, en opposant, par derriere, une planche pour faire résistance à cette pression. Par ce moyen, la colle échauffée devient plus liquide, penetre, du côté du tableau, la vieille toile, & fixe d'autant plus la peinture, tandis que, du côté de la *toile* neuve, la colle excédente sort à travers le tissu, ensorte qu'il n'en reste partout qu'une épaisseur égale. Il faut faire attention de ne pas employer le fer trop chaud, & de ne frotter le tableau, qu'en interposant, entre lui & le fer, quelques feuilles de papier, car celle qui est sur la peinture ne feroit pas suffisante.

Quand on juge que le tableau rentoilé est bien sec, on humecte avec une éponge abbreuvée d'un peu d'eau tiede, le papier blanc collé sur la peinture. Il s'enleve aisément, ainsi que l'empois qui l'attachoit sur le tableau. Il reste à le nétoyer, & souvent à le restaurer. Voyez les articles RESTAURATION & TABLEAU.

Si le tableau n'est pas bien vieux, qu'il n'ait pas besoin d'être remis sur *toile*, & qu'il ait cependant un trou à réparer, on peut y appliquer une piece quo l'on colle derriere le trou de la maniere que nous venons d'indiquer & avec la même colle. On observe d'effiler les bords de la piece, afin qu'étant fortement pressée, elle ne marque pas sa forme sur le tableau.

Lorsqu'un ouvrage est peint sur bois, ou même sur une *toile* mal imprimée, ou devenue tellement mauvaise, que la couleur s'écaille absolument, on court risque de perdre l'ouvrage, à moins d'enlever entierement toute la peinture pour l'appliquer sur une *toile* neuve.

Ce moyen de conserver les chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile, n'est connu qu'en France: C'est une invention du milieu de notre siecle; invention si belle & si étonnante, que j'ai vu les Italiens eux-mêmes, les plus adroits des hommes, douter de la vérité de ce que je leur en racontois.

Le sieur Picaud est le premier inventeur de la maniere d'enlever la peinture à l'huile de dessus un mauvais fond. C'est ainsi qu'il a transporté sur *toile* le *Saint-Michel*, sublime ouvrage de Raphael, & la Charité d'Andrea del Sarto, deux tableaux de la collection du roi. Ils avoient été peints sur bois, & ils périssoient de toutes parts, lorsque M. Picaud entreprit de les enlever de leurs fonds. Il a fait voir aussi sur *toile*, des ouvrages qui avoient été peints à l'huile sur plâtre. Son procédé est resté secret; il en a laissé seul dépositaire son fils, qui on use encore avec un grand succès.

Le sieur Hacquin n'ayant pu découvrir cette méthode, s'est occupé d'en chercher une qui produisît le même effet. Il a été assez heureux pour réussir, par un procédé qu'on croit être tout différent, & qui a les mêmes avantages. M. Hacquin, second fils de l'inventeur, est chargé de l'entretien des tableaux du roi, & remplit avec honneur l'emploi qui lui est confié.

Quelques personnes présument que son procédé consiste à amincir & à finir par user entierement le fond soit de bois, soit de *toile*, sur lequel le tableau a été peint. Les résultats du sieur Picaud prouvent au contraire qu'il a obtenu le moyen de détacher l'ouvrage de peinture sans en altérer le fond, puisque les planches des tableaux dont j'ai parlé ont été exposées à côté des ouvrages portés sur *toile*, & l'on a remarqué qu'elles étoient dans une parfaite intégrité. (*Article de M.* ROBIN.)

TOILE. *Maniere d'ôter les tableaux de dessus leur vieille toile.* Il faut commencer par ôter le tableau de son chassis, & l'attacher ensuite sur une table extrêmement unie, le côté de la peinture en dessus, en prenant bien garde qu'il soit bien tendu, & ne fasse aucuns plis. Après cette préparation, vous donnerez sur tout votre tableau une couche de colle forte (1), sur laquelle vous appliquerez à mesure des feuilles de grand papier blanc, le plus fort que vous pourrez trouver; & vous aurez soin, avec une molette à broyer les couleurs, de bien presser & étendre votre papier, afin qu'il ne fasse aucun pli, & que partout il s'attache bien également à la peinture. Laissez sécher le tout: après quoi vous déclouerez le tableau, & le retournerez, la peinture en dessous & la *toile* en dessus, sans l'attacher; pour lors vous aurez une éponge, que vous mouillerez dans de l'eau tiede, avec laquelle vous imbiberez petit à petit toute la *toile*, essayant de temps en temps sur les bords, si elle ne commence pas à s'enlever & à quitter la peinture. Alors vous détacherez avec soin & tout doucement un coin de la *toile* que vous roulerez, & continuant ainsi de la pousser avec les deux mains & de la rouler, vous la détacherez successivement toute entiere. Cela fait, avec votre éponge & de l'eau, vous laverez bien le derriere de la peinture, jusqu'à ce que toute l'ancienne colle, ou à-peu-près, en soit enlevée; vous observerez dans cette opération, que cette éponge ne soit jamais trop remplie d'eau, parce qu'il pourroit en couler par

(1) Il ne s'agit pas ici de la colle forte des menuisiers, mais d'une sorte colle de farine.

dessous la peinture, qui détacheroit la colle qui tient le papier que vous aves mis d'abord. Tout cela fait avec soin, vous donnerez sur l'envers de votre peinture ainsi bien nétoyée, une couche de votre colle, ou de l'apprêt ordinaire dont on se sert pour apprêter les *toiles* sur lesquelles on peint; & sur le champ vous y étendrez une *toile* neuve, que vous aurez soin de laisser plus grande qu'il ne faut, afin de pouvoir la clouer par les bords, pour l'étendre de façon qu'elle ne fasse aucun pli; après quoi avec votre molette vous presserez légérement en frottant, pour faire prendre la *toile* également partout, & vous la laisserez sécher; ensuite vous donnerez pardessus la *toile* une seconde couche de colle par partie & petit à petit, ayant soin, à mesure que vous coucherez une partie, de la frotter & étendre avec votre molette, pour faire entrer la colle dans la *toile*, & même dans la peinture, & pour écraser les fils de la *toile*; le tableau étant sec, vous le détacherez de dessus la table, & le reclouerez sur son chassis; après quoi, avec une éponge & de l'eau tiede, vous imbiberez bien vos papiers pour les ôter. Lorsqu'ils seront ôtés, vous laverez bien pour enlever toute la colle & nétoyer toute la peinture; ensuite vous donnerez sur le tableau une couche d'huile de noix toute pure, & le laisserez sécher, pour mettre ensuite le blanc d'œuf.

Lorsque les tableaux que l'on veut changer de *toiles*, se trouvent écaillés, crevassés, ou lorsqu'ils ont des ampoules, il faut avoir soin, sur les endroits défectueux, de coller des feuilles de papier l'une sur l'autre pour soutenir ces endroits & les empêcher de se fendre davantage, ou de se déchirer dans l'opération; & après avoir remis la *toile* neuve, on rajustera ces défauts de la maniere suivante. Ceux que l'on change de *toile* se trouvent raccommodés par l'opération même; mais si la *toile* est bonne, & qu'on ne veuille pas la changer, on fait ce qui suit.

Il faut, avec un pinceau, mettre de la colle forte tiede sur les ampoules, ensuite percer de petits trous avec une épingle dans lesdites ampoules, & tâcher que la colle les pénétre de façon à passer dessous. Il faut, après cela, essuyer légérement ladite colle, & avec un autre pinceau, passer sur les ampoules seulement un peu d'huile de lin; après quoi on aura un fer chaud, sur lequel on passera une éponge ou linge mouillé, jusqu'à ce qu'il ne frémisse plus (crainte qu'il ne soit trop chaud); alors on poussera ledit fer sur les ampoules, ce qui les rattachera à la toile, & les supprimera entierement.

Il faut cependant remarquer qu'après avoir ôté ces ampoules, il est nécessaire de mettre par derriere une seconde *toile* pour maintenir l'ancienne, & empêcher que les ampoules ne viennent à se former de nouveau: en voici la maniere.

Il faut mettre d'abord sur l'ancienne *toile* une couche de forte colle tout le long des bords le long du cadre, & rien dans le milieu; après quoi on appliquera la seconde *toile* qu'on fera prendre en passant la molette légérement dessus; on clouera ensuite le tableau sur la table, & on couchera de la colle par parties, que l'on pressera & étendra avec la molette, comme pour changer les tableaux de *toile*.

Pour raccommoder les crevasses & les endroits écaillés, tant aux tableaux changés de *toile* qu'aux autres, il faut prendre de la terre glaise en poudre, & de la terre d'ombre, délayer ensuite ces deux matieres avec de l'huile de noix, de façon qu'elles forment comme une pâte; on y ajoute, si l'on veut, un peu d'huile grasse pour faire sécher plus vîte: on prend ensuite cette pâte avec le couteau à mêler les couleurs, & on l'insinue dans les crevasses & dans les endroits écaillés, essuyant bien ce qui peut s'attacher sur les bords & hors des trous; cette pâte étant bien seche, on donne sur tout le tableau une couche d'huile de noix bien pure; & lorsqu'elle est seche, on fait sur la palette les teintes des couleurs justes aux endroits où se trouvent les crevasses, & on les applique avec le couteau ou avec le pinceau.

Pour faire revivre les couleurs des tableaux, ôter tout le noir, & les rendre comme neufs, il faut mettre par derriere la toile une *couche* de la composition suivante.

Prenez deux livres de graisse de rognon de bœuf, deux livres d'huile de *noix*, une livre de céruse broyée à l'huile de noix, une demi-livre de terre jaune, aussi à l'huile de noix; faites fondre votre graisse dans un pot; & lorsqu'elle sera tout-à-fait fondue, mêlez-y de l'huile de noix, ensuite la céruse & la terre jaune; vous remuerez le tout avec un bâton pour mêler toutes les drogues; vous employerez cette composition tiede.

Pour les tableaux sur cuivre, prenez du mastic fait avec de la terre glaise & de la terre d'ombre délayée à l'huile de noix; remplissez-en les endroits écaillés; après quoi vous prendrez du sublimé corrosif, que vous ferez dissoudre dans une quantité suffisante d'eau; vous l'appliquerez dessus, & le laisserez sécher; au bout de quelques heures vous le laverez bien avec de l'eau pure; & s'il n'est pas encore bien dégraissé, vous recommencerez: on peut aussi se servir de cette eau de sublimé pour les tableaux sur bois & sur toile.

Pour ôter le vieux vernis des tableaux, il suffit de les frotter avec le bout des doigts, & les essuyer ensuite avec un linge mouillé. (*Article de M. De Montamy, dans l'ancienne Encyclopéd.e.*)

CONJECTURE

Sur le moyen de transporter sur toile les tableaux peints sur bois.

M. Picaud a enlevé de dessus le paneau un tableau de Raphaël & un d'André del Sarte, & les a transportés sur *toile*. Les planches sur lesquelles ces tableaux avoient été peints, ont été exposées aux regards du public. Peut-être cette opération dépend-elle moins d'un secret difficile à trouver, que de beaucoup d'adresse & de patience. On n'ignore pas que les paneaux destinés à recevoir un sujet peint, étoient d'abord imprimés de plusieurs couches de détrempe, & que par conséquent c'étoient ces couches de detrempe qui tenoient collée la peinture au paneau. Si donc on fixe sur la peinture à l'huile une *toile* avec une forte colle, & qu'ensuite on parvienne à humecter un petit coin de la détrempe qui est sous cette peinture, on enlévera une petite partie du tableau que l'on roulera; on pourra s'aider aussi d'un instrument à lame mince & tranchante: on continuera d'humecter successivement la détrempe & de rouler la partie du tableau qui s'en sera détachée, jusqu'à ce qu'enfin, & après un long travail, on ait détaché tout le tableau de dessus la planche. Il ne s'agira plus que d'en coller le revers sur une *toile* neuve, avec de la colle très-forte ou du marouffle, & l'on décolera ensuite la *toile* qui en couvre la surface.

On parviendra de même à transporter sur *toile* une peinture à l'huile faite sur le mur. Il faudra scier avec grand soin une partie médiocrement étendue de la muraille peinte, coller une *toile* sur la peinture avec une colle bien tenace; user avec précaution, & sans exciter aucun éclat, l'épaisseur de la muraille, & quand elle sera devenue très-mince, établir tout autour un rempart de cire; alors on jettera dessus un acide qui décomposera la pierre calcaire, & l'on observera bien le moment où cet acide sera près de toucher à la peinture, pour se hâter de l'enlever & de verser à la place de l'eau claire. Il ne s'agira plus que de mettre sur *toile* la peinture détachée de la muraille, & l'on suivra à cet égard le même procédé que pour la peinture détachée d'un paneau. Comme on auroit été obligé de scier par parties une grande composition, on rajusteroit avec soin ces parties sur la *toile*, & un peintre habile répareroit les jointures. Peut-être ne seroit-il pas nécessaire d'établir un rempart autour de la peinture, & de couvrir la pierre d'une certaine épaisseur d'acide: il pourroit bien suffire d'humecter doucement la pierre calcaire avec un linge trempé dans l'acide. De cette maniere on seroit plus maître de son opération, parce qu'elle se feroit avec plus de lenteur. Nous avons supposé que la peinture étoit sur la pierre; mais si elle étoit sur un enduit de plâtre, comme il arrive plus ordinairement, le succès seroit plus facile. L'enduit de plâtre représente assez bien les couches en détrempe de l'impression des peintures sur paneaux.

M. de Montamy ne conseille que l'eau tiede pour détacher une vieille *toile* de la peinture à l'huile qui y est adhérente. L'opération ne seroit-elle pas plus facile & plus prompte si l'on employoit l'eau forte ou seconde? Je crois qu'avec beaucoup de prudence & d'attention, on l'empêcheroit d'attaquer la peinture; mais il faudroit se hâter d'avoir recours à l'eau pure, aussitôt que la *toile* commenceroit à se détruire.

On pourroit changer en certitude les conjectures que je hasarde, en prenant pour essais de mauvais ouvrages peints à l'huile sur *toile*, sur paneau & sur muraille. Toutes faciles que seroient ces expériences, si on les faisoit en petit, le temps ne me permet pas de les tenter. Il y a bien des années que j'avois formé cette conjecture, & j'aurois pu la vérifier; mais d'autres objets l'avoient éloignée de ma pensée.

Je doute que l'on puisse trouver aucun moyen de sauver une peinture à fresque, en la détachant du mur sur lequel elle a été faite, parce qu'elle est intimement adhérente à l'enduit, qu'elle l'a pénétré, & ne fait plus avec lui qu'un même corps.

TORCHE-PINCEAU. (subst. comp. masc.) Vieux linge dont les peintres essuyent leurs pinceaux.

TOURET. (subst. masc.) Sorte de petit tour à l'usage des graveurs en pierres fines. L'arbre du *touret* porte les bouteroles qui usent, au moyen de la poudre de diamant ou d'émeril mêlée d'huile, dont elles sont enduites, la partie de la pierre qu'on leur présente. Le mouvement est communiqué à l'arbre du *touret* par une grande roue de bois placée sous l'établi, & par une corde sans fin, qui passe sous cette roue & la poulie de l'exe. La grande roue se meut par le moyen d'une marche ou pédale sur laquelle l'ouvrier pose le pied.

TOURNESOL. (subst. masc.) On appelle bleu de *tournesol* un suc exprimé de la plante qui, dans le systême de Tournefort, est la premiere [illegible] principale espece des *ricinoïdes*. Cette couleur peut être d'usage dans la détrempe, le lavis & l'enluminure. Il seroit fort inutile de détailler ici les procédés par lesquels, dans un village nommé Galargue, distant de quatre à cinq lieues de Montpellier, plus de mille paysans sont occupés, dans la saison, à extraire le suc de l'*héliotrope*, qu'ils appellent maurelle, & à en teindre des chiffons pour faire ce qu'on appelle l'*héliotrope en drapeaux*. Ces drapeaux devien-

nent l'objet d'un commerce assez fructueux. Ils sont, en grande partie, achetés par les Hollandois qui, par un procédé sur lequel ils gardent le secret, font, de la couleur dont ces chiffons sont empreints, la base d'une pâte qu'ils nous vendent sous le nom de *pierre de tournesol*. C'est une sorte de laque seche. Trempée dans l'eau, elle donne une assez belle couleur bleue. Quoiqu'elle ait peu de solidité, elle étoit d'un usage fort étendu avant qu'on eût découvert le bleu de Prusse, l'indigo, le pastel, &c. Sans les longs, laborieux & dégoutans apprêts que font du suc de la maurelle les paysans de Galargue; sans la réduction en pâte opérée par les Hollandois, ce suc mêlé d'alun suffiroit à l'usage qu'en peuvent faire les peintres, puisque l'alun a la propriété de conserver les couleurs extraites des plantes: si on ajoutoit de la craie à ce premier mélange, on auroit de la laque. Mais les artistes font une bien foible consommation de cette couleur, qui est surtout employée à teindre les papiers bleus, quelques liqueurs & quelques confitures & conserves.

Sur la maniere de rendre utiles à la peinture ou au lavis des sucs de végétaux, *voyez* les articles BLEU *pour le lavis*, LAQUE, LAVIS, PLANTE & STIL-DE-GRAIN. Nous donnons ici l'indication de ces articles, parce qu'à l'article *Aquarelle*, nous avons mal-à-propos renvoyé pour cet objet au mot *Héliotrope*.

TRANCHET. (subst. masc.) Sorte de brosse. Voyez l'article BROSSE. Le *tranchet* est une espece de brosse plate dont on se sert pour peindre de l'architecture, & pour tirer des filets dans de grands ouvrages. Il se fait de poil de cochon, dont on coupe presque toutes les barbes. Pour cet effet, on prépare deux morceaux de bois applatis par l'un des bouts & assez tranchans: il faut qu'ils soient coupés de biais, afin que le poil étant appliqué & arrangé également sur l'un de ces morceaux, selon la longueur du bois, il soit un peu couché par rapport à l'extrêmité avec laquelle on travaille. Quand le poil est ainsi arrangé & mis d'égale épaisseur sur l'un des morceaux de bois, on le couvre de l'autre morceau qui doit être exactement figuré de même, & on les lie fortement ensemble assez proche du poil. On les lie aussi en deux ou trois autres endroits le long des morceaux de bois, qui sont plus étroits vers le haut que vers le bout où est le poil, & à moitié arrondis, pour ne faire ensemble qu'une espece de manche. On colle ensuite la ficelle, ou bien on la peint comme on l'a dit au sujet des brosses. Cependant le poil ne peut jamais être bien serré entre ces deux morceaux de bois plat, & il faut, avant que d'y mettre le poil, les frotter d'un peu de poix noire, pour que le poil puisse y happer, à mesure qu'on l'arrange dessus. (*Élémens de peinture pratique, édition de 1766.*)

TRANSPARENT. (subst. masc.) Terme de l'art des décorations en peinture.

Sur un chassis sans traverses, on tend des feuilles de papier réunies, ou de la toile serrée & très-fine, ou de la gaze, ou mieux encore du taffetas : on peint sur ces matieres en *glacis*, avec des couleurs légeres, quelqu'objet que ce soit, & cet ensemble forme ce qu'on nomme dans le *Décore*, ou la décoration en peinture, un *transparent* Voyez l'article GLACIS.

Ce genre de peinture transparente est destiné à n'être apperçu que par le moyen du passage de la lumiere, soit naturelle, soit artificielle, qui se trouve derriere l'ouvrage.

Pour peindre sur le papier, on choisit celui qui se nomme *Serpente*. Les feuilles en étant collées les unes contre les autres avec propreté, & le tout bien sec, fixé & tendu sur le chassis, on passe sur le papier, avec une éponge, une légere couche de belle huile siccative, soit de noix, d'œillet, ou de noisette, &c.

Le taffetas est, comme nous l'avons dit, infiniment préférable à la toile & à la gase : mais ces deux matieres le sont elles-mêmes au papier lorsqu'elles ne font pas voir de coutures : effet désagréable qu'on ne peut éviter avec le papier, à cause de la jonction des feuilles.

Les étoffes exigent, avant que l'on y peigne, une préparation essentielle, afin que la peinture qui s'emploie ordinairement à l'huile, n'y fasse pas des taches qui s'étendroient fort au-delà du trait des objets peints. Pour prévenir cet inconvénient, on fait fondre au bain-marie, ou de la colle de poisson, ou une belle & forte colle faite avec des rognures de parchemin ou de gants. Celle de poisson est la plus claire. Lorsque cette colle, quelle qu'elle soit, est fondue, on la passe rapidement & avec légéreté sur l'étoffe. Cette préparation étant seche, on peut peindre sans craindre que l'huile ne fasse des taches à l'étoffe.

La méthode de peindre les *transparens*, est de réserver pour les lumieres, le fond sur lequel on peint, ainsi qu'on le fait pour les dessins sur papier blanc. Il faut employer, autant qu'on le peut, les couleurs les plus légeres : les blancs de plomb ou de céruse, ne doivent pas servir à ces peintures, & si l'on use des terres, il faut qu'elles soient d'une finesse impalpable & employées très-légérement. Les meilleures couleurs à l'usage des *transparens* sont les stils ou sucs de graines ou de fleurs, & toutes les autres couleurs légeres dont nous avons parlé à l'article GLACIS du Dictionnaire théorique.

L'art d'éclairer les *transparens* avec une lumiere artificielle, demande une grande discrétion, car il faut que la flamme n'en soit pas

trop voisine pour n'être pas apperçue & ne pas enflammer une peinture très-combustible, & qu'elle ne soit pas trop eloignée, parce qu'alors elle ne produiroit pas un éclat suffisant.

On se sert de *transparens* pour former des dessus de porte à des cabinets obscurs, dans lesquels on veut cependant introduire de la clarté. Dans ce cas-là, les *transparens* sont sur la gaze.

Les peintres de *décore* font des *transparens* d'un autre genre, en peignant sur des matieres dures & polies, telles que le papier doré, argenté & le fer blanc. Dans ces cas ils font valoir les fonds métalliques pour produire des clairs étincelans. Quand les glacis propres à faire des peintures transparentes sont bien secs, on les couvre d'un vernis blanc.

C'est par des procédés à-peu-près semblables que se font ces papiers brillans & colorés à l'usage des brodeurs, qui en font ce qu'on appelle des paillons. (*Article de M.* Robin.)

TREPAN. (subst. masc.) Le trépan des sculpteurs & des marbriers est un outil qui sert à forer & percer les marbres & les pierres dures. On s'en sert aussi quelquefois pour le bois. Il y a trois sortes de *trépans*. L'un, qui est le plus simple, est un vrai vilebrequin, mais avec une mèche plus longue & plus acérée. Le second *trépan* se nomme *à archet*; il est semblable au foret à archet des serruriers, & a, comme lui, sa boëte, son archet & sa palette; il est seulement plus fort, & ses mèches sont de plusieurs figures; enfin le troisième, qui se nomme simplement *trépan*, est le plus composé des trois, & le plus en usage en sculpture. Les parties de ce *trépan* sont la tige, que l'on appelle aussi le fût, la traverse, la corde de cette traverse, un plomb, une virole & une mèche. La tige est de bois, & à l'une de ses extrémités est une virole qui sert à y attacher & à y affermir la mèche qu'on peut changer, suivant que le besoin indique d'en employer de plus ou de moins fortes, de rondes, de quarrées, de pointues, &c.; à l'autre extrémité du fût, est un trou, par où passe la corde, qui est attachée aux deux bouts de la traverse. Cette traverse est elle-même enfilée du fût par un trou qu'elle a au milieu; au-dessous de la traverse, & un peu au-dessus de la virole, est le plomb qui est de figure sphérique, & joint & posé horisontalement au pied du fût, qui donne au *trépan* un mouvement plus lent ou plus prompt, suivant qu'on lève ou qu'on abaisse avec plus ou moins de vîtesse, la traverse où elle est attachée. (*M.* de Jaucourt, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)



V.

VERD. (adj. pris substantivement.) Les différentes couleurs *vertes* qu'on peut employer en peinture, excepté celles que l'on peut former par le mélange du jaune & du bleu, ont pour base le cuivre.

Parmi les *verds* que fournit le cuivre, il en est un que l'on doit à l'acide végétal qui a dissous ce métal, & avec lequel il forme un sel connu sous le nom de verdet; les autres sont du cuivre pénétré par une matière grasse, & souvent mêlé avec d'autres terres, comme nous l'établirons en parlant de la malachite, du bleu & du verd de montagne, & de la terre de vérone.

VERDET ou VERD-DE-GRIS. C'est le nom que l'on donne au cuivre dissous par le vinaigre. On le prépare, sur-tout en Languedoc, de la manière suivante: On humecte des grappes de raisins séchées avec du vin aigri; on les met dans des vaisseaux de terre, pour qu'ils fassent une fermentation douce & lente pendant neuf ou dix jours; on les écrase ensuite dans les mains; on en forme de petites boules que l'on met dans un vaisseau de terre; on y verse assez de vin aigri pour que les boules y trempent à moitié. On couvre le vaisseau, & on laisse les boules en macération pendant douze ou quinze heures, ayant soin cependant de les remuer de quatre en quatre heures. On retire ces boules, on les arrange sur des bâtons quarrés, à la hauteur d'un pouce au-dessus du vin, & on les y laisse pendant dix à douze jours. Au bout de ce temps, on écrase les boules entre les mains, on les met dans le même vaisseau dont on a parlé, en les arrangeant lits par lits, alternativement avec des lames de cuivre. Le premier lit est de cuivre, le lit suivant est de grappes de raisins, & ce sont aussi de ces grappes qui forment le dernier lit; ensorte que les grappes occupent toujours le dessus de chaque lit. On bouche la vaisseau, & on le laisse en cet état pendant six ou sept jours. On retire alors les lames de cuivre; elles sont couvertes de rouille; on les pose les unes sur les autres, & on les humecte par les côtés avec du vin. On les tient enveloppées pendant quelque temps dans des linges qui ont été trempés dans le vin. Enfin on racle la rouille ou le *verd-de-gris* qui s'est formé sur les lames.

On met ce *verd-de-gris* dans des vessies ou dans des tonneaux; il s'y desséche, & forme des masses plus ou moins considérables. Réduit en poudre, il peut être employé dans la peinture. Mais comme il arrive qu'il s'y rencontre de la terre fournie par les grappes de raisin qui s'y sont détruites en partie, & qu'il s'y trouve aussi différens corps étrangers, on a recours à la préparation suivante, pour le détacher de ces impuretés. On fait dissoudre dans du vinaigre blanc le *verdet*; ensuite on filtre la dissolution, on la rapproche, par l'évaporation dans des vaisseaux. Elle fournit, par le refroidissement, de beaux crystaux verdâtres, grouppés ensemble, & connus dans le commerce sous le nom de *verdet distillé*.

Ces crystaux de *verdet* ne diffèrent du *verd-de-gris* qu'en ce qu'ils contiennent une plus grande quantité d'eau, à laquelle ils doivent & leur forme & leur belle couleur. Quand ils perdent l'eau de la crystallisation, & qu'ils sont réduits en poudre, leur intensité diminue. Il est important d'avertir, & les artistes ne doivent pas oublier que ce *verdet* crystallisé étant employé dans la peinture à l'huile, est sujet à causer différentes altérations dans le tableau: l'eau de la crystallisation de ce sel n'étant point évaporée, s'échappe à l'aide du temps, & peut faire boursoufler l'enduit huileux. Il faut savoir aussi que les bleus fournis par le cuivre étant employés avec l'huile, ne peuvent manquer de verdir.

MALACHITE. Le *verd-de-gris* ne doit sa couleur verte qu'à une portion de *malachite* qui se rencontre dans ce sel; elle est produite par la matière grasse que cet acide contient.

Si la *malachite* n'étoit pas si rare, elle fourniroit un des plus beaux *verds* que l'on connoisse. Cette couleur est toute préparée par la nature, & l'on peut en produire d'artificielle, comme je l'ai démontré dans un mémoire que j'ai lu à l'Académie des Sciences.

La *malachite* est formée par une matière grasse & du cuivre. On en rencontre dans les différens pays où il y a des mines de ce métal. Les plus belles nous viennent de Sibérie; elles se trouvent d'ordinaire dans les cavités des mines de cuivre, en morceaux protubérancés plus ou moins grands, plus ou moins compactes; elles prennent accroissement comme les stalactites & les stalagmites; on s'en apperçoit facilement lorsqu'on les examine. La *malachite* tire son nom de sa couleur, qui ressemble à celle de la mauve, en grec μαλάχη. On en a long-temps distingué de quatre espèces: l'une verte & de

couleur de mauve ; l'autre verte, mêlée de veines blanches & de taches vertes ; une autre d'un fond verd, mêlée de bleu ; la quatrième approchant de la couleur de la Turquoise.

On ne donne à présent ce nom qu'à une espèce de stalactite cuivreuse, d'un très-beau *verd* ; elle est susceptible du poli, & suivant le morceau & la coupe qu'on en fait, elle offre des dessins variés & fort agréables, soit par des lignes disposées les unes sur les autres, & de différentes nuances de *verd*, soit par des cercles de diverses grandeurs. J'ai trouvé des moyens de faire de la *malachite* artificielle, en suivant le procédé que je vais indiquer.

J'ai dissous du cuivre par l'alkali volatil dégagé du sel ammoniac, par le moyen de l'alkali fixe, en laissant cette dissolution, qui est d'un beau bleu d'azur, exposée à l'air dans un vaisseau. L'alkali, décomposant la matière grasse, reste inhérent au cuivre, & lui donne une couleur verte. Par l'évaporation insensible, on obtient des crystaux du plus beau *verd*, mais rassemblés confusément : c'est ce que je nomme *malachite* artificielle ; elle a toutes les propriétés de la naturelle.

CUIVRE SOYEUX. La mine de *cuivre soyeux* de la Chine pourroit être employée en peinture aux mêmes usages que la *malachite*. Cette mine ne doit son origine qu'à la décomposition des crystaux cuivreux formés par l'alkali volatil & le cuivre. Si l'on expose à l'air un de ces crystaux, il se couvre d'une efflorence *verte*, devient cellulaire, augmente de volume & diminue de poids.

VERD *de montagne*. Ce n'est qu'une altération du bleu. Il faut considérer les terres de couleur bleue, comme étant encore dans l'état salin. Elles doivent cette couleur à une dissolution de vitriol cuivreux, qui est décomposé en passant sur une terre calcaire : l'acide qui sert de base à ce sel, s'en empare, la terre cuivreuse se dépose, la terre calcaire lui donne une couleur bleue. Peut-être vient-elle du mixte salin qui se dégage, quand l'acide s'unit à la terre calcaire. Cette couleur bleue n'est que de peu de durée, & toujours elle passe au *verd*.

C'est un effet dont il est très-essentiel que le peintre soit averti. Lorsqu'on a mêlé le *bleu de montagne* avec l'huile, & qu'elle a porté sur ce bleu son action, l'acide qui entre dans l'huile comme partie constituante, agit sur le cuivre, & le sel qui en résulte est *verd*. L'huile elle-même étant propre à dissoudre ce précipité de cuivre, lui donne la même couleur.

On trouve dans le commerce un *bleu de montagne* qui est d'un bleu clair tirant sur le *verd*. On le tire de la pierre d'Arménie. On commence par réduire cette pierre en une poudre très-fine ; on la jette dans de l'eau, & on l'y remue : on donne le temps à la partie la plus pesante de tomber au fond, on décante l'eau, & on recueille la poudre qui s'est précipitée. On se met à la broyer de nouveau, on la mêle avec de l'eau de gomme assez claire, on l'y délaye avec soin, on laisse tomber au fond la partie la plus déliée pendant une demi-heure, on la ramasse & on la fait sécher. (Ce que nous venons de transcrire peut servir de supplément ou de correctif à ce qu'on lit sur le *verd de montagne*, à l'article BLEU.)

Il vient du *verd de montagne* de Hongrie. On peut en obtenir d'artificiel, en faisant dissoudre du vitriol bleu dans de l'eau, & en y ajoutant de l'alkali fixe ou volatil, ou de la terre calcaire. Le précipité lavé donne un assez beau bleu, susceptible de la même métamorphose que le naturel, qui perd bientôt cette couleur pour devenir d'un très-beau *verd*.

TERRE DE VERONE. La terre connue sous ce nom est d'un *verd* sale. Elle tire son nom d'une ville d'Italie, d'où on nous l'envoie. On en débite dans le commerce de deux espèces. L'une est une terre argilleuse, qui doit sa couleur *verte* au cuivre ; l'autre, qui est moins estimée, est une espèce de marne de la même couleur : toutes deux se changent au feu en un verre noir. La première est plus seccative que la seconde. (*Note de M.* SAGE, *de l'Académie des Sciences, communiquée à M.* WATELET, *& trouvée dans les papiers de cet amateur.*)

Déjà, dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, on a prévenu les peintres contre les couleurs qui proviennent du cuivre. Toutes menacent plus ou moins leurs ouvrages d'altération : la prudence & le soin de leur gloire leur ordonnent donc de s'abstenir de celles qui ont fait l'objet de cet article. On peut seulement en faire usage dans des travaux qui doivent être de peu de durée.

CENDRE VERTE. Elle est, ainsi que la cendre bleue, & le *verd* & le bleu de montagne, & que la terre de Vérone, une combinaison de rouille de cuivre. Toutes ces substances deviennent brunes au feu. Poussées à la vitrification, elles pourroient servir dans la peinture en émail, sur la porcelaine & sur la faïence. Le *verd de-gris*, ainsi vitrifié, y produit la couleur d'émeraude, & peut donner un verre brun rougeâtre.

VERD *de vessie*. Il se compose avec les baies mûres de nerprun. On reconnoît leur maturité à leur couleur noire. On les écrâse, on les fait bouillir, on en exprime le suc qui est visqueux, en le passant à travers un linge ou un tamis de crin ; on le met évaporer à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit en une consistance de miel,

On y ajoute, en petite quantité, de l'alun de roche. La liqueur perd son rouge-noir pour prendre un beau *verd*. On la garde dans des *vessies*, ce qui lui a fait donner le nom qu'elle porte. On suspend ces vessies dans un lieu chaud, où la couleur se durcit; alors elle ne risque point de se gâter. Si on mêle à ce *verd* de la craie ou de l'eau de secho, c'est une *laque verte*. On peut conserver cette décoction en liqueur dans des bouteilles bien bouchées : elle s'y conserve bien, & fournit un beau *verd* pour le lavis.

VERD *de zinc*. Voici ce que prescrit, pour faire cette couleur, l'Auteur du *Traité de la peinture au pastel* : « Dissolvez séparément du » zinc dans de l'esprit de nître, & du safre bien » calciné dans de l'eau régale. Mêlez ensuite » une partie de la dissolution de zinc avec deux » parties de celle de safre. D'un autre côté, » dissolvez de la potasse dans de l'eau chaude, » versez trois parties de cette dernière dissolution » dans le mêlange du zinc & du safre. Rassem- » blez le précipité sur un filtre avec de l'eau. » Quand l'eau sera passée au travers du filtre, » mettez-le dans un creuset, & poussez-le au » feu, jusqu'à ce qu'il soit devenu *verd*. Il faut » ensuite le laver à plusieurs reprises ».

VERMILLON. (subst. masc. C'est un mélange de cinnabre & de minium. Cette couleur est mauvaise à l'huile. Les peintres doivent même se défier du cinnabre qu'ils achètent en poudre, car il est souvent mêlé de minium. Au reste, c'est souvent le cinnabre qu'on appelle *vermillon*.

VERNIS. (subst. masc.) Il est bien difficile qu'un tableau qui vient d'être terminé ne soit pas embu en tout ou en partie. Il est nécessairement embu dans sa totalité, s'il a été peint sur une impression trop récente, ou s'il a été repeint en entier sur une ébauche qui n'étoit pas assez sèche : il l'est seulement en partie, si quelques endroits ont été repeints sur des couleurs couchées trop récemment. On détruit l'embu ; on rend aux teintes leur fraîcheur & leur vivacité, en couvrant la peinture d'un vernis.

Mais il a un inconvénient ; c'est qu'il peut détremper & délayer les couleurs qui ne sont pas encore parfaitement sèches, & le moindre danger dont l'artiste soit menacé, c'est de voir brouiller ses teintes. On se contente donc alors de prendre pour *vernis* un blanc d'œuf qu'on a soin de bien battre, & dont on frotte légèrement tout le tableau avec une éponge ou un linge. Si l'on veut ensuite retoucher le tableau, ou le couvrir d'un *vernis* quand enfin il est bien sec, on enlève aisément le blanc d'œuf avec un linge mouillé.

Voici une manière de faire un *vernis* très-clair avec du blanc d'œuf. On le bat jusqu'à ce qu'il se soit élevé beaucoup d'écume ; on jette cette écume comme inutile, & l'on incorpore ce qui reste avec de l'eau-de-vie & du sucre candi. Mais il est toujours plus sûr de s'en tenir au simple blanc d'œuf, quand le tableau est très-nouvellement peint.

Quand on ne doute plus qu'un ouvrage soit parvenu à l'état de parfaite siccité, il est temps de lui donner l'éclat d'un *vernis*. Cet éclat peut être appellé le fard des petits tableaux de cabinet, & comme toute espèce de fard, en prêtant à la nature un charme emprunté, il altère quelques-uns de ses véritables attraits. La base principale des *vernis* dont on fait usage pour cet objet, est de la térébenthine qui doit être fort claire, & de l'essence de térebenthine. On y joint une autre substance siccative, sans laquelle le *vernis* conserveroit toujours une qualité gluante & onctueuse : cette substance est ordinairement la gomme-laque blanche & bien claire. On lui préfere encore le mastic. Quoique la dose de ces ingrédiens ne soit pas bien déterminée, on peut prendre une once de térébenthine, deux onces d'essence & une demi-once de siccatif ; c'est à dire, de mastic ou de gomme laque. On les mêle dans une fiole plus grande qu'il ne faut pour les contenir, & on met chauffer la fiole à un bain-marie qu'on laisse bouillir pendant un quart d'heure : mais l'eau doit être encore froide quand on y met la fiole ; car il faut que le mêlange s'échauffe peu-à-peu, & s'il étoit saisi par une chaleur subite, comme il est très-inflammable, il pourroit détonner, faire sauter le verre en éclat, & blesser les assistans. Pendant que le *vernis* cuit, on bouche légérement la bouteille, & l'on prend garde qu'elle ne se renverse. Une plus ou moins grande quantité de térébenthine rend le *vernis* plus ou moins épais. S'il n'a pas assez de corps, il faut vernir à plusieurs reprises, parce que l'essence de thérébentine s'évapore aisément, tandis que la thérébentine s'incorpore dans la couleur.

On fait aussi du *vernis* avec le sandaraque. C'est une gomme fort claire qu'on fait fondre à feu lent, dans l'esprit-de-vin ou l'essence de thérébentine. Ce *vernis* est très-beau ; mais il ne convient point aux tableaux qui peuvent éprouver de l'humidité. Il les fait *fariner*, & il se montre, aux endroits qui ont été mouillés, des taches blanches qu'on ne peut détruire qu'en enlevant entièrement le *vernis*. D'ailleurs il est toujours à craindre que l'esprit-de-vin ne fasse écailler les peintures.

On couche le *vernis* avec une brosse douce de soies de porc ; quand le tableau n'est pas fort anciennement peint, il faut frotter bien légérement, de peur que l'essence de térébenthine ne

ne détrempe les couleurs. Quelquefois le *vernis* refuse de prendre, & glisse sur les couleurs comme de l'eau sur un corps huilé. Dans ce cas, il faut souffler son haleine sur le tableau, & le *vernis* n'a plus de peine à prendre.

Pour enlever le *vernis* de dessus un tableau, on se sert de petits morceaux de linge trempés dans de l'esprit-de-vin, dont on frotte le *vernis* changeant souvent de linge. Cette opération exige beaucoup de soins & de prudence, sur-tout quand la peinture n'est pas ancienne, parce que l'esprit-de-vin, qui dissoud le *vernis*, peut aussi dissoudre la couleur. Quand le *vernis* est bien sec, on peut l'ôter en frottant avec le bout du doigt.

Vernis *pour les plâtres*. La manière de vernir les plâtres est un procédé qui appartient aux arts, puisque son objet est de conserver dans leur beauté des ouvrages de l'art. Prenez quatre gros du plus beau savon, & quatre gros de la plus belle cire blanche: ratissez le savon & la cire dans une pinte d'eau contenue dans un vase neuf & vernissé. Tenez le tout sur des cendres chaudes, jusqu'à ce que le savon & la cire soient bien fondus. Alors trempez-y votre morceau de plâtre que vous tiendrez suspendu par des fils. Soutenez-le un moment dans ce mélange. Un quart d'heure après, trempez-le de rechef. Vous laisserez sécher la pièce pendant cinq à six jours, & alors vous la frotterez légérement avec une mousseline dont vous aurez enveloppé un de vos doigts. Ce mélange, qu'on appelle improprement *vernis*, ne produit aucune épaisseur; il conserve au plâtre toute sa blancheur, mais il lui donne un poli & un luisant qui n'est pas toujours favorable aux productions de la sculpture. Si le morceau étoit trop grand pour être tenu suspendu dans l'eau de savon & de cire, il faudroit y jetter de cette eau de façon qu'elle pût entrer dans tous les enfoncemens du travail. Les artistes aiment mieux conserver leurs plâtres dans leur état virginal; & sans leur donner aucun *vernis*, ils leur laissent prendre celui du temps. *Voyez* l'article Tableau.

Vernis *à la bronze*. Avant de donner la recette de ce *vernis*, nous allons faire connoître différentes manières d'imiter le bronze dont nous n'avons pas parlé à l'article Bronzer. Toutes peuvent être employées sur des figures de pierre, de plâtre, de bois & d'ivoire. C'est dans la dernière seule de ces manières que l'on fait usage du *vernis à la bronze*.

Couleur de bronze antique. Il faut d'abord encoller les figures avec de la colle de parchemin bien chaude. On donne deux couches de colle. Quand elles sont sèches, on broye de la terre d'ombre avec de l'huile grasse, & on en donne une couche sur le sujet, ayant soin que la couleur soit aussi peu épaisse qu'il est possible. On la laisse sécher deux ou trois jours. Ensuite on donne sur cette première couche une seconde couche de verd-de-gris mêlé d'un peu de noir de fumée & broyé à l'huile grasse. Quand cette teinte a séché au point de ne happer presque plus, on prend de la *purpurine* à sec & en poudre, & on en couvre le sujet avec une petite brosse ou un pinceau: la purpurine est happée par la couche qui lui sert de fond, & qui n'est pas encore parfaitement sèche. Après cette opération, mettez de l'huile grasse dans les principaux enfoncemens, jettez-y du verd-de-gris en poudre, & ôtez avec le doigt ce qu'il y en a de trop. Enfin, vous aurez de l'or coquille que vous prendrez avec le doigt à sec, & dont vous frotterez les rehauts.

Voyez les articles Colle, Huile grasse, Or-coquille. Voici comment se fait la purpurine; dans les grandes villes, on peut en acheter. Mettez dans un creuset deux onces d'étain fin en rapures; deux onces de mercure vif; un quarteron de soufre vif en poudre; une once de sel ammoniac. Broyez le tout sur le porphyre, & mettez-le dans un creuset & sur un feu de charbon. Faites chauffer jusqu'à la fusion, & remuez avec une verge de crainte que le mélange ne s'attache au creuset. Quand il aura pris une couleur d'or, vous y jetterez encore un peu de mercure & vous remuerez encore. Laissez refroidir, & cassez le creuset pour en tirer la purpurine.

Couleur de bronze moderne. Encollez comme ci-dessus. Prenez une partie de verd-de-gris, une partie de litharge d'or, une partie de terre d'ombre, deux parties de minium, & une partie d'ochre rouge. Broyez bien le tout à l'huile grasse. Donnez-en une couche au sujet, & laissez-la secher jusqu'à ce qu'elle ne happe que fort peu. Vous aurez du *cuivre rouge en poudre*; & avec une brosse ou pinceau, vous en couvrirez à sec le sujet. Les rehauts se font avec la même poudre qu'on applique avec le doigt.

Voici comment on met le cuivre en poudre. On prend des battures de cuivre en feuilles ou livrets. On les broye avec de l'eau dans laquelle on a fait dissoudre de la gomme arabique, puis on les lave dans cinq ou six eaux & on les fait sécher.

Autre manière de bronzer. Prenez une once d'or d'Allemagne en feuilles, & les broyez avec du miel sur une glace. Mettez cet or broyé au miel dans une ecuelle, & versez par dessus de l'eau de pluie ou de fontaine. Il faut

renouveller ces ablutions deux fois par jour, & les continuer pendant cinq à six jours. Vous laisserez ensuite sécher votre poudre ; avant de l'appliquer, vous couvrirez la figure d'une couche de terre d'ombre broyée à l'huile grasse ; & quand cette couche sera assez sèche pour ne plus happer que foiblement, vous la couvrirez au pinceau d'une mince épaisseur de votre poudre ; & quand cet appareil sera sec, vous vernirez le tout légérement avec de l'huile grasse.

Autre. On prend du miel blanc, on le mêle avec l'or à l'aide d'un couteau sur le porphyre. On le met dans un vase de fayence, & on jette par dessus du vinaigre en assez grande quantité pour que le mélange en soit couvert. On verse le vinaigre par inclinaison ; on jette de l'eau sur le mélange deux ou trois fois par jour, pendant quatre à cinq jours. On jette l'eau ; on laisse sécher le mélange, & on s'en sert avec un pinceau doux. Pour préparer le sujet à recevoir la bronze, on le frotte d'huile grasse, jusqu'à ce qu'il n'en boive plus. On le couvre d'une ou deux couches de terre d'ombre broyée à l'huile grasse. Cette couche étant sèche, on en met une ou deux autres de terre d'ombre & de stil-de-grain, jusqu'à ce que le sujet soit d'un verd-brun. Ces couches doivent être fort minces & très-unies. Il ne reste plus qu'à appliquer la bronze comme ci-dessus.

Autre, extraite de l'*ancienne Encyclopédie*. On prend du brun-rouge d'Angleterre broyé bien fin, avec de l'huile de noix & de l'huile grasse. On en peint toute la figure qu'on veut bronzer, puis on laisse bien sécher cette peinture. Quand elle est bien sèche, on y donne une autre couche de la même couleur, qu'on laisse encore sécher. Après quoi, l'on met dans une coquille ou godet du *vernis à la bronze*, & avec un pinceau imbibé de ce vernis, & que l'on trempe dans de l'or d'Allemagne en poudre, on l'étend le plus également qu'il est possible sur la figure qu'on veut bronzer. Au lieu d'or d'Allemagne, on peut prendre de beau bronze qui n'est pas si cher, & qui fait un bel effet. On en trouve de plusieurs couleurs chez les marchands.

Vernis à la bronze. On le compose en prenant une once de gomme laque plate qu'on réduit en poudre très-fine, & qu'ensuite on met dans un matras de verre de Lorraine qui tienne trois demi septiers. Alors on verse par-dessus un demi-septier d'esprit-de-vin, & l'on bouche le matras, le laissant reposer pendant quatre jours, pour laisser dissoudre la gomme-laque. Il faut néanmoins pendant ce temps-là remuer le matras, comme en rinçant, quatre ou cinq fois par jour, afin d'empêcher que la gomme-laque ne se lie en masse & ne s'attache aux parois du matras. Si, au bout de ces quatre jours, la gomme n'est pas dissoute, on mettra le matras sur un petit bain de sable, à un feu tres-doux, pour la faire dissoudre entiérement, & lorsqu'elle sera dissoute, le *vernis* sera fait. En mettant l'esprit-de-vin sur la gomme qui est dans le matras, vous le verserez peu à-peu afin qu'il pénètre mieux la poudre, & de temps en temps, il faut cesser de verser l'esprit-de-vin, & remuer le matras en rinçant, & continuer jusqu'à ce qu'on y ait mis tout l'esprit-de-vin, pour qu'il soit bien mêlé avec la gomme-laque.

VERRE. (subst. masc.) PEINTURE *sur verre*. Les Egyptiens, les Grecs, les Romains, ont connu le verre blanc & coloré ; mais comme ils ne l'employoient pas à la clôture des fenêtres, ils n'ont pas eu occasion d'inventer la peinture sur verre.

La religion chrétienne a donné naissance à cette branche d'industrie, lorsqu'elle s'est étendue dans des climats rigoureux. Comme, par ses offices multipliés, elle retient long-temps les fidèles dans l'intérieur des temples, elle fit sentir le besoin de donner à ces temples la clôture la plus parfaite, & l'on imagina d'en garnir de vitres les fenêtres. Cet usage étoit établi dans les Gaules du temps de Grégoire de Tours.

Les vitreaux formèrent peut-être dès-lors une espèce de mosaïque, faites de morceaux de verres différemment colorés, & rassemblés par des bandes de plomb. Encore long-temps après les vitreaux étoient composés d'un nombre innombrable de pièces, dont quelques-unes, si petites qu'on peut à peine les tenir dans les doigts. On ne savoit encore peindre le verre qu'en masse, & par conséquent il ne pouvoit fournir que des ouvrages de rapports, qu'une sorte de marqueterie transparente.

Ce fut dans le onzième siècle que l'on trouva la manière de peindre sur verre avec des couleurs qui s'incorporoient dans le verre par l'action du feu. Si tous les arts qui tiennent au dessin n'avoient pas été plongés alors dans la barbarie, la peinture sur verre auroit pu faire des progrès rapides.

L'abbé Suger, au douzieme siècle, fit décorer de peintures les vitreaux de l'abbaye de St. Denis ; c'est le plus ancien ouvrage que nous connoissions en ce genre. Suger raconte lui-même qu'il avoit fait venir des pays étrangers les plus habiles maitres. Ces maîtres étrangers étoient sans doute des Allemands.

Comme l'Allemagne a toujours devancé, dans les connoissances chymiques, les autres nations

de l'Europe, il lui appartenoit de trouver la première la composition & l'emploi des émaux.

Dans le quatorzième siècle, on abandonna les paneaux de petites figures, que les peintres vitriers nommoient mosaïques, & l'on peignit des figures colossales; elles représentoient des Saints posés ordinairement sur des piédestaux. On indiqua les effets de l'ombre & de la lumière. Bientôt les particuliers qui donnoient des vitreaux peints aux églises, voulurent que leurs portraits y fussent représentés; c'étoit une satisfaction pour leur vanité d'espérer que leur ressemblance leur surviviroit sur une substance fragile, mais moins que la vie humaine.

Les peintres-vitriers tenoient alors le premier rang entre les artistes. En France, ils furent exempts de tailles, aides, subsides, garde-porte, guet, &c. Ils durent cette récompense de leurs talens à la munificence de Charles V. Ce prince sage reconnoissoit que les arts, tout imparfaits qu'ils étoient de son temps, méritoient d'être encouragés, & les encouragemens pouvoient seuls les conduire à la perfection.

Jean de Bruges, regardé comme l'inventeur de la peinture en huile, inventa aussi de ces couleurs métalliques vitrifiables que l'on appelle des émaux. C'étoit fournir à l'art de peindre sur verre de nouveaux moyens d'exécution, & lui préparer de nouveaux progrès.

Cependant cet art restoit encore sauvage: mais dans le quinzième siècle, Albert Durer, qui joignoit à la vaste étendue de ses talens celui de peindre sur verre, fit admirer pour la première fois sur des vitreaux la justesse des proportions, la précision des formes & la vérité de l'expression. Des vitres furent peintes à Paris & à Beauvais par ses élèves & sur ses cartons.

Le seizième siècle, ce bel âge des arts qui tiennent au dessin, le fut de la peinture sur verre. Jules II appella de Marseille des maîtres en ce genre pour décorer les vitreaux du Vatican. Ils eurent la gloire de travailler sous les yeux & sur les dessins de Raphaël. Mais avant la fin du même siècle, ce genre de peinture fut presque généralement abandonné par-tout, & depuis il n'a fait que languir.

Les ouvrages du dix-septième siècle ne furent que des tableaux sur verre en petit, tels qu'on en voit aux charniers de Saint-Etienne du Mont. Peut-être seroit-on autorisé à dire que, loin d'avoir rien perdu, la peinture sur verre, uniquement appliquée à des ouvrages de petite proportion, trouva le vrai genre qui lui convient. En effet, des compositions colossales, ou même dans des proportions voisines de celle de la nature, conviennent-elles à un genre de peinture, qui n'est en effet qu'une sorte de dessin enluminé, & qui opère sur un fond auquel on ne peut donner une certaine étendue, qu'en joignant par des lames de plomb les pièces multipliées qui le composent? Comment l'œil peut-il n'être pas choqué de voir une seule figure, un seul membre, une seule partie de draperie, plusieurs fois interrompue par les coutures grossières de ce plomb que jamais on ne peut bien dissimuler? Si la peinture sur verre peut avoir un mérite véritable, c'est lorsqu'elle offre un sujet représenté sur la surface d'une seule vitre. Mais on ne confie depuis long-temps à l'industrie des peintres vitriers que des armoiries & des parties d'ornemens.

On dit que le secret de la peinture sur verre est perdu; il faudroit dire seulement que cette sorte de peinture, pour des ouvrages de grande proportion, est entièrement abandonné, & l'on pourroit ajouter qu'il l'est probablement pour toujours. Mais les vitreaux du cloître des Feuillans n'ont été finis qu'en 1709, ceux du petit-cloître des Carmes-Déchaussés qu'en 1738: si le secret suivant lequel ces morceaux ont été exécutés étoit perdu, la perte seroit bien récente. Mais cette perte est imaginaire. Le secret qu'on regrette se retrouveroit aisément chez les Anglais; s'il n'étoit pas resté à Paris dans une famille consacrée depuis plusieurs siècles à la pratique de cet art. C'est dans l'ouvrage d'un membre de cette famille, que nous allons puiser tout ce qui composera cet article. Les bornes dans lesquelles nous devons nous renfermer, ne nous permettront pas de faire connoître tout ce qu'il renferme d'utile; & nous conseillons aux artistes qui se consacrent à la peinture en émail ou en porcelaine, de consulter l'ouvrage même de *Pierre le Vieil*. En décrivant dans le plus grand détail, tous les matériaux & toutes les opérations de *la peinture sur verre*, il a bien mérité de tous les artistes qui employent des substances métalliques colorées & vitrifiables.

COULEURS

propres à teindre des masses de verre.

Bleu céleste ou *aigue-marine*. Sur soixante liv. de fritte, (1) mêlez peu-à-peu & à différentes reprises, une livre & demie d'écailles de cuivre préparées, auxquelles vous aurez ajouté quatre onces de safre préparé, le tout en poudre très-fine. Remuez souvent. La couleur sera d'autant plus belle, que la fritte sera d'un crystal mieux purifié.

Bleu plus foncé, ou *couleur de saphir*. Sur

(1) Les matières qui composent le verre se nomment *fritte*, après avoir été calcinées & avant d'être mises en fusion.



cent livres de fritte de roquette, c'est-à-dire, de soude d'Espagne, mettez une livre de safre préparé, reduit en poudre impalpable, & mêlé d'une once de magnésie de Piemont, préparée & bien tamisée. Exposez votre pot peu-à-peu au feu du fourneau avant de le mettre en fusion: quand il commence à y antrer, remuez souvent le tout. Plus longtemps la matiere reste en fusion, & plus elle devient belle. Kunckel prescrit de ne pas la trop agiter pendant la fusion, pour n'y pas occasionner des bulles. Porta ne veut que deux dragmes de safre.

Couleur verte, imitant l'émeraude. Pour cette couleur, le verre doit être moins chargé de sel que pour toute autre; trop de sel la rendroit bleue. Point de magnésie. Sur cent livres de verre bien purifié & entré en fusion, mettez trois onces de safran de mars, préparé & calciné selon l'art, laissez reposer pendant une heure. Ajoutez à six reprises, & par portions égales, deux livres de cuivre calciné à trois fois. Mêlez le tout, & remuez quelque temps. Laissez reposer deux heures cette mixtion, & laissez-la en fusion vingt-quatre heures, en remuant souvent. Néri substitue au safran de mars, des écailles de fer tombées de l'enclume des forgerons, bien nétoyées, édulcorées dans l'eau, broyees, séchées & tamisées. De cette maniere, le verre tirera un peu plus sur le jaune.

Jaune d'or. Sur cinquante livres de fritte de crystal fait avec le tarse, & cinquante livres d'autre fritte faite avec la roquette & le tarse, réduits en poudre impalpable, mêlez six livres de tartre rouge en morceaux, une livre & demie de bois de hêtre ou de bouleau, ou de cette poudre jaune que l'on trouve dans les vieux chênes; le tout bien pulvérisé & tamisé. Mettez la fritta & les poudres ensemble en fusion sans les remuer. Ecumez souvent.

Rouge couleur de feu ou de grenat. Sur cent livres de verre de crystal, & cent livres de fritte de roquette, bien mêlées, pulvérisées & tamisées, ajoutez une livre de manganese de Piémont, & une once de safre preparé, pulvérisé, tamisé, & uni à la manganese. Mêlez le tout bien exactement. Remplissez le pot petit à petit. Quatre jours après, lorsque le verre sera bien purifié, & qu'il aura pris couleur à un feu continuel, on pourra l'employer. On variera les doses, suivant que l'on voudra la teinte plus ou moins foncée.

Couleur violette, ou d'améthiste. Sur chaque livre de fritte de crystal faite avec le tarse, mais avant qu'il entre en fusion, mêlez une once de poudre composée d'une livre de magnésie de Piémont, & d'une once & demie de safre bien unis ensemble. Exposez petit à petit votre pot au fourneau. Faites fondre & travaillez ce verre aussitôt qu'il est purifié, & qu'il a reçu la couleur desirée. On peut augmenter ou diminuer la dose de poudre, suivant que l'on veut la teinte plus forte ou plus foible.

Noir. Joignez à des fragmens de verre de plusieurs couleurs, une partie de Magnésie sur deux de safre. Quand le verre sera bien purgé, vous pourrez le travailler.

Rouge foncé, suivant Néri. Prenez vingt livres de fritte de crystal, une livre de fragment de verre blanc, deux livres d'étain calciné. Mêlez le tout ensemble; faites-le fondre & purifier. Ce mélange fondu, prenez parties egales de limaille d'acier pulvérisées & calcinées, & d'écailles de fer bien broyées. Mêlez des deux substances & les réunissez ensemble en poudre impalpable. Mettez-en deux onces sur le verre fondu & purifié. Ce mélange le fera gonfler considérablement. Laissez le tout en fusion pandant cinq ou six heures. Quand vous serez parvenu à la couleur desirée, prenez environ six dragmes d'*æs ustum* préparé & calciné à trois fois: melez cette poudre dans le verre en fusion, & la remuez plusieurs fois. Dès la troisieme ou quatrieme fois, votre matiere paroîtra avoir un rouge de sang. Dèsque la couleur sera telle que vous la desirez, mettez-vous à la travailler; autrement le rouge deviendroit noir. Pour éviter cet inconvénient, tenez toujours le pot découvert. Quand le verre aura pris une couleur d'un jaune obscur, c'est le moment d'y ajouter l'*æs ustum*. Il faut que la matiere ne s'échauffe pas trop dans le pot, & ne demeure pas plus de dix heures dans le fourneau. Si, dans cet intervalle, la couleur venoit à disparoître, on la rétabliroit, en y ajoutant de la poudre d'écailles de fer.

Rouge plus clair. Prenez de la magnésie de Piémont réduite en poudre impalpable, mêlez-la à une quantité égale de nitre purifié. Mettez calciner ce mélange au feu de reverbere pendant vingt quatre heures: ôtez le ensuite: édulcorez-le dans l'eau chaude; faites-le sécher: separez-en le sel par des lotions répétées. La matiere qui restera, sera rouge. Ajoutez-y un poids égal de sel ammoniac. Humectez le tout avec un peu de vinaigre distillé, broyez-le sur le porphyre, & le laissez sécher. Mettez ensuite ce mélange dans une cornue à long col & à gros ventre. Donnez pendant douze heures un feu de sable & de sublimation: rompez alors la cornue; mêlez ce qui sera sublimé avec ce qui sera resté au fond de la cornue: pesez la matiere, & ajoutez-y en sel ammoniac ce qui en sera parti par la sublimation. Broyez le tout comme auparavant, après l'avoir imbibé de vinaigre distillé. Remettez-le à sublimer dans une cornue de même espece. Répétez

la même chose, jusqu'à ce que la magnésie reste fondue au fond de la cornue. Suivant Kunckel, une once, ou même une demi-once de magnésie suffit sur vingt livres de crystal. Cette composition est plus propre aux pâtes & aux émaux, qu'au grand verre.

Rouge transparent & plus beau. On dissout de l'or dans de l'eau régale, qu'ensuite on fait évaporer. On réitere cinq ou six fois cette opération en remettant toujours de nouvelle eau régale après chaque opération, ce qui donne une poudre que l'on fait calciner au creuset, jusqu'à ce qu'elle devienne rouge. Cela arrive au bout de quelques jours. Cette poudre mêlée peu à-peu dans un crystal ou verre en fusion, & purifiée par de fréquentes extinctions dans l'eau, donne au verre une fort belle couleur de rubis.

Rouge de rubis, ou *Pourpre de Cassius*. Faites dissoudre de l'or dans de l'eau régale: étendez la dissolution jaune qui en proviendra dans une grande quantité d'eau claire & pure: ajoutez à ce mélange une quantité suffisante de dissolution d'étain, faite aussi par l'eau régale, & saturée à plusieurs fois. Il tombera quelque temps après au fond du vaisseau, une poudre rouge très-belle & colorée en pourpre. Décantez la liqueur & faites sécher la poudre: faites-en fondre ensuite quelques grains avec du verre blanc; elle lui communiquera la couleur du rubis. Au reste ce procédé est plus utile à ceux qui veulent faire des rubis factices, qu'à ceux qui voudront produire des tables de verre pour les paneaux des peintres-vitriers.

La difficulté du succès dans la teinture des masses de verre en rouge, ou le haut prix qu'auroit exigé cette teinture, engagea les anciens peintres-vitriers à faire l'essai d'un émail rouge fondant. On le réduisoit en poudre impalpable, on le détrempoit à l'eau, on l'étendoit sur le verre avec une brosse, on multiplioit les couches autant qu'il étoit nécessaire pour obtenir la teinte desirée, & on portoit ces tables de verre ainsi enduites au fourneau, où la couleur étoit cuite & parfondue. On distingue encore sur des morceaux de verre rouge du treizieme ou du quatorzieme siecle, les traces de la brosse avec laquelle on a étendu la couleur. Cette couleur n'est que sur une face du verre, & n'en pénétre pas la masse.

Maniere de colorer au fourneau de recuisson des tables de verre blanc. Le verre coloré en masse, étoit fort cher; on cherchoit à l'épargner; on employoit les plus petits morceaux qu'on ajustoit avec du plomb, & le travail du peintre-vitrier ressembloit à celui du peintre en mosaïque: mais quand on eut imaginé de ne colorer en rouge qu'une des surfaces du verre, on transporta ce procédé aux autres couleurs, & l'art y gagna.

Les opérations dont on va donner le détail ont été essayées par le savant Kunckel, & il assure qu'aucune ne lui a manqué.

Email ou Fondant *qui sert de base aux couleurs.* Prenez trente livres de plomb, & trente-trois livres d'étain: que ces métaux soient bien purs; faites-les calciner, passez-en la chaux au tamis, & faites-la bouillir dans un vase de terre neuf & vernissé, rempli d'eau bien claire. Lorsqu'elle aura un peu bouilli, retirez-la du feu. Ôtez l'eau par inclinaison; elle entraînera avec elle la partie la plus deliée de la chaux. Reversez de nouvelle eau sur la chaux qui sera restée dans le vase: faites-la bouillir & la décantez de même. Cette opération se réitere jusqu'à ce que l'eau n'entraine plus de chaux. Calcinez de nouveau les parties les plus grossieres qui sont restées au fond du vase, & retirez-en, comme la premiere fois, la partie la plus déliée. Faites ensuite évaporer toute cette eau, en donnant un feu lent vers la fin de l'évaporation, précaution necessaire pour que la chaux qui est au fond ne brule pas.

Prenez cinquante livres de cette chaux & autant de fritte faite avec le sarse & le caillou blanc, bien broyé & tamisé avec soin; huit onces de sel de tartre, ou plutôt, suivant Kunckel, huit onces de potasse bien purifiée; mêlez ces matieres, & mettez-les au feu pendant dix heures dans un pot de terre cuite. Après les avoir pulvérisées, vous les mettrez dans un lieu sec, à couvert de toute poussiere. Cette poudre est la base de tous les émaux fondans.

Verre de fonte, ou rocaille. Le meilleur vient de Venise en forme de gâteaux: il est sans couleur, son épaisseur le fait seulement paroître jaunâtre. On peut prendre aussi des grains de chapelets, verds, jaunes, &c. de l'ancien verre des églises, ou de celui qu'employent les potiers. On réduit la rocaille en poudre très-fine après l'avoir broyée pendant vingt-quatre heures avec du vinaigre distillé.

Voici une maniere de faire la rocaille, donnée par Haudicquer de Bloncourt, dans son *Art de la verrerie.* Prenez une livre de sable très-blanc & très-fin, avec trois livres de mine de plomb; pilez le tout ensemble au mortier, & mettez le dans un creuset fort & bien luté. Le lut étant sec, mettez-le dans un fourneau de verrier, ou dans un fourneau à vent, dont le feu soit violent, pour réduire cette matiere en verre.

Telles sont les préparations des substances qui servent de base aux différentes couleurs propres à peindre sur le verre. Passons aux opérations nécessaires pour la composition des couleurs.

Noir. Partie d'écailles de fer, partie d'écailles

de cuivre, deux parties de l'émail ci-dessus indiqué.

Autre. Grains de rocaille, écaille de fer ou de cendre, de l'antimoine : parties égales.

Autre. Une livre d'émail, trois quarterons d'écailles de cuivre, & un quarteron d'écailles de fer, ou deux onces d'antimoine. Broyez les matieres pendant trois jours sur une plaque de fer, en les humectant avec de l'eau claire. Il faut, pour que la couleur soit parfaite, qu'elle prenne sur la plaque un œil jaunâtre, & qu'elle s'épaississe assez pour s'y attacher. Relevez alors la composition, faites-la sécher, & passez-la par un tamis très-fin. Ensuite délayez-la avec de l'eau gommée, & portez-la sur le verre en la couchant plus ou moins épaisse, suivant que vous la voulez plus ou moins noire.

Noir plus beau. Deux parties de cendres de cuivre & une partie d'émail : broyez à l'esprit de vin.

Noir supérieur. Une once de verre blanc, six gros d'écailles de fer, une demi-once d'antimoine, un gros de manganese. Broyez avec de fort vinaigre. Le reste comme à la premiere composition.

Brun. Une once de verre blanc ou d'émail, une demi-once de magnésie. Broyez pendant trois jours en humectant d'abord avec du vinaigre, ensuite avec de l'esprit de vin ou avec de l'eau claire. Faites sécher : le reste comme pour le noir.

Rouge. Demi-once de bon crayon rouge, une once d'émail bien broyé & pulvérisé. Joignez-y un peu d'écailles de cuivre, afin que le mélange ne se consume pas si facilement au feu. Broyez bien le tout. Essayez sur un petit morceau de verre. Si la couleur se dissipoit au feu, ajoutez-y un peu d'écailles de cuivre.

Autre. Une partie de couperose, une partie de grains de rocaille, un quart de crayon rouge. Mêlez en broyant.

Autre. Une partie de crayon rouge fort dur, deux parties d'émail, un quart de partie de rocaille.

La premiere composition doit être broyée avec du vinaigre, les autres avec de l'eau claire. Le reste comme pour le noir.

Rouge supérieur. Egales parties de safran de mars, de verre d'antimoine, ou de rocaille jaune. Ajoutez un peu de vieille monnoie calcinée avec le souffre. Broyez ces matieres, & les réduisez en poudre impalpable. Le reste comme pour le noir.

Couleur de chair. Une demi-once de minium, une once de l'émail que nous avons indiqué sous le nom de *rouge foncé*, en parlant des couleurs propres à teindre le verre en masse; une once de verre de fonte, ou de rocaille. Broyez le tout avec de l'esprit de vin sur un marbre très-dur. Faites sécher, &c. comme pour le *noir*. Cette couleur demande, au fourneau de recuisson, une calcination très-modérée; il est bon de la mettre dans le milieu de la poêle à recuire.

Bleu. Bleu de montagne, & grains de rocaille en parties égales. Broyez, faites sécher, réduisez en poudre impalpable comme ci-dessus.

Bleu d'émail. On peut le substituer à celui de montagne. En voici la préparation. Quatre livres de la fritte dont on fait l'émail qui sert de base aux couleurs, quatre onces de safre, quarante-huit grains d'*æs ustum*; on diminue la quantité du safre, en proportion que l'on veut la teinte plus foible. Le tout bien pulvérisé, doit être mis au fourneau de verrerie, dans un vase bien verniffé en blanc. Quand le mêlange est en fusion, on le verse dans de l'eau claire pour le bien purifier, on le met fondre de nouveau, & on l'éteint encore dans l'eau par deux à trois fois.

Verd. Rocaille verte, deux parties; limaille de laiton, une partie; minium, deux parties. Broyez le tout sur une plaque de cuivre avec de l'eau claire; faites sécher, pulvérisez, &c.

Jaune. Faites dissoudre de l'argent en lames dans de l'eau forte. Quand il sera dissous, jettez dans l'eau forte des lames de cuivre; l'eau forte lâchera l'argent qui tombera au fond. Décantez l'eau forte qui entraînera avec elle la dissolution de cuivre : mêlez l'argent à trois parties d'argille bien calcinée; broyez, &c.

Autre. Prenez de l'argent en lames; faites-le fondre dans un creuset; lorsqu'il sera en fusion, jettez-y peu-à-peu assez de souffre pour le rendre friable. Broyez-le sur une écaille de mer jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre fine. Ajoutez ensuite une quantité de poudre d'antimoine égale à celle de l'argent; broyez & mêlez bien ces deux matieres. Faites rougir au feu de l'ochre jaune, elle deviendra d'un rouge brun. Eteignez-la dans de l'urine; mêlez-en deux parties avec une d'argent & une d'antimoine; broyez, faites sécher, &c.

Jaune pour un verre dur & raboteux. Partie d'ochre calcinée : partie d'argent calciné avec le souffre. Broyez, &c.

Autre. Faites, avec de la vieille monnoie d'argent, une limaille très-fine : mettez-la dans un creuset & faites la rougir. Alors jettez par dessus gros comme deux ou trois pois de souffre ; remuez avec une baguette de fer : le souffre consumera l'alliage, & l'argent se changera en une poudre grise. Mêlez deux ou trois fois autant d'ochre calcinée, & broyez le tout au moins pendant seize heures. Faites sécher, &c. Ce jaune, dit Kunckel, prend bien sur le verre de Bohême & de Venise ; mais il faut auparavant frotter la table de verre avec un morceau de drap trempé dans de l'eau claire & de la poudre de verre.

Pour unir le verre raboteux sur lequel le jaune prendroit mal, on peut employer la composition suivante. Prenez deux parties d'écailles de fer, une partie d'écailles de cuivre, & trois d'émail. Broyez le tout sur le marbre, ou sur une plaque de cuivre ou de fer. Détrempez cette poudre, qui doit être très fine, dans de l'eau claire, & frottez-en le verre avec un morceau d'étoffe.

Jaune clair. Mettez dans un creuset des lames de laiton fort minces : répandez sur ces lames du souffre & de l'antimoine broyés. Mettez un autre lit de lames, puis un autre de poudre, & ainsi de suite. Faites calciner le tout, jusqu'à ce que l'argent s'éteigne de lui-même. Jettez ce mélange tout rouge dans de l'eau froide, il deviendra friable. Joignez à cette calcination six parties d'ochre jaune, calcinée & éteinte dans le vinaigre : broyez le tout sur la pierre pendant seize heures : faites sécher, &c. On peut varier la teinte de cette couleur, en changeant la dose de l'ochre.

Violet. Ajoutez aux recettes pour le bleu, un peu de magnésie. La dose doit varier suivant la teinte que l'on desire.

Pourpre. Demi-once de minium, once d'émail pourpre, égale quantité de verre de fonte ou de rocaille ; broyez, séchez, pulvérisez, comme à la couleur de chair.

Voici la composition de l'émail pourpre dont on vient de parler. Sur quatre livres de fritte d'émail, prenez deux onces de magnésie : mettez ce mêlange dans un pot vernissé assez grand pour que le mêlange ne déborde pas en se gonflant. Faites fondre le tout à un fourneau de verrerie. Eteignez le mêlange fondu dans de l'eau bien claire. Répétez trois fois la même opération. A la quatriéme fois examinez si la couleur est telle que vous la desirez : si elle est trop pâle, ajoutez un peu de magnésie.

Maniere de coucher les couleurs sur les tables de verre. Il faut délayer les couleurs avec plus ou moins d'eau, dans laquelle on a fait dissoudre du borax. On use la surface raboteuse du verre de la maniere que nous avons indiquée, & on y couche les couleurs. Pour les premieres couches, on doit employer une brosse de soie de porc, & ensuite une brosse de cheveux bien flexibles, dans la forme des larges pinceaux des doreurs. Les couleurs se couchent plus ou moins épaisses, suivant la teinte que l'on veut produire. Il faut remuer continuellement la couleur dans le vase qui la contient, car elle tombe au fond par son poids.

Recuisson des tables de verre enduites de couleur. Il est important que le verre qu'on se propose de colorer soit tout d'une même fabrique ; car il y a des verres plus durs, plus tendres, plus blancs, plus jaunâtres, &c. les couleurs sur des verres plus ou moins blancs, prendroient des teintes différentes. Sur des verres de dureté différente, il faudroit que les couleurs fussent mises dans des degrés différens de fusibilité, ce qui apporteroit aussi un changement aux teintes. Cette attention est surtout de la plus grande importance pour le jaune, qui est la plus tendre de toutes les couleurs, & la plus aisée à se parfondre.

Nous supposons que les tables de verre sont enduites des couleurs qu'on veut leur faire prendre, & bien séches. Il faut que la poêle dans laquelle on doit les parfondre, soit proportionnée à la capacité du four dans lequel elle doit être placée. Si le four ou fourneau contient depuis le foyer jusqu'à la calotte, un pied dix pouces de hauteur dans œuvre, autant de largeur, & deux pieds & demi de longueur, (car ici la forme oblongue est toujours préférable au quarré parfait), la poêle, qui doit toujours laisser un espace de trois pouces entre chacun de ses côtés & chacun des parois du fourneau, & six pouces entre elle & le foyer, & autant entre elle & la calotte, doit, dans toutes ses dimensions, être proportionnée en conséquence. Cette proportion est absolument nécessaire pour que la flamme puisse envelopper la poêle de toutes parts. Cette poêle est ordinairement de terre à creusets, non vernissée ; il seroit peut-être encore mieux, comme le veut Kunckel, qu'elle fût de tôle ou de lames de fer.

Avant de placer dans la poêle les pieces de verre, on fait rougir dans un creuset de la chaux vive ; on la laisse refroidir, on la passe à travers un tamis bien serré, & l'on met au fond de la poêle deux couches de morceaux de verre inutile. On répand par dessus une couche de cette chaux tamisée, de l'épaisseur d'un doigt, & on égalise cette couche avec une barbe de plume. On place par dessus une ou deux tables de verre coloré ; on les couvre d'une nouvelle couche de chaux, & ainsi successivement, en observant toujours que la derniere couche soit de chaux.

Ensuite on pose la poële sur les barres de fer, adaptées aux parois du four, pour la supporter.

La poële ainsi posée, on place perpendiculairement des morceaux de verre dans la chaux, qui couvre le haut de la poële, ensorte qu'ils la débordent de deux pouces. On appelle ces morceaux de verre des *gardes*, parce qu'ils servent à faire connoître quand l'opération est achevée: car lorsqu'ils commencent à fléchir & à se fondre par la chaleur, il ne faut plus pousser le feu.

Avant de mettre le feu au four, on le couvre avec des tuiles ou carreaux de terre cuite, supportés par des barres de fer qui portent à droite & à gauche sur les parois: ils doivent être bien joints & enduits de terre grasse, afin que la chaleur se concentre & ne se porte pas au dehors. On observera de pratiquer aux quatre coins de la calotte, pour la sortie de la fumée, quatre trous d'environ deux pouces de diametre chacun.

On allume d'abord du charbon bien sec à l'entrée du foyer, & on en ajoute de nouveau, à mesure que la premiere commence à se consumer. On continue ce feu doux pendant deux heures. On l'augmente ensuite peu-à-peu avec de petits morceaux de bois de hêtre bien secs, afin que la flamme soit claire, & donne contre le fond de la poële sans exciter de fumée. On continue le feu avec de plus gros morceaux du même bois, que l'on place de chaque côté au-dessous de la poële. On attend, pour mettre un nouveau morceau de bois, que le premier commence à tomber en braise.

Il faut porter son attention sur les gardes & sur les barres de la grille. Quand le verre des des gardes plie; quand les barres deviennent d'un rouge clair & la poële d'un rouge foncé; quand, par les ouvertures des coins de la calotte, on s'apperçoit qu'il part des étincelles de la partie supérieure de la poële; quand enfin le dernier lit de chaux paroît liquide comme de l'eau, ce qui ne peut être que l'effet d'une grande chaleur, on laisse le feu s'éteindre. Pour appercevoir plus distinctement ces traces de feu, ou ces étincelles, tirez le bois du four, de maniere qu'il ne circule plus de flamme au-dessus de la poële, & remuez la braise avec une baguette de fer: vous appercevrez ainsi facilement les étincelles qui s'élanceront de la partie supérieure de la poële. Si après six heures au moins de feu, vous ne remarquez aucune de ces indications, il faudra donner un plus grand feu, jusqu'à ce que les étincelles se forment & que la vapeur qui sort de la chaux vous la fasse paroître fluide. Alors vous cesserez le feu, vous fermerez l'entrée du four, & laisserez le tout se refroidir lentement, de peur qu'un trop grand air ne saisisse le verre & ne le casse.

Si, dans la même poële, on étoit obligé de mettre du verre plus dur & d'autre plus fusible, on placeroit le dernier au milieu, pour qu'il fût moins vivement atteint de la chaleur.

Lorsque le four est bien refroidi, on en retire la poële avec soin. On ôte la chaux, mais avec précaution, afin qu'elle puisse servir d'autres fois, & elle sera meilleure que de la chaux nouvelle. Il ne reste plus qu'à nétoyer chaque surface du verre avec un linge doux.

Telles étoient, pour colorer le verre d'un seul côté, les opérations des peintres vitriers, lorsqu'ils faisoient des figures d'une grande proportion, & qu'ils employoient pour une partie d'une grande étendue un seul morceau de verre d'une même teinte. Le défaut de variété dans les teintes, qui sont si variées dans la nature, prouve seul quelle étoit l'imperfection de cet art. Si cependant on vouloit le ressusciter, ce qui n'est pas vraisemblable, il ne faut pas croire, comme on l'a trop de fois avancé, que le secret de colorer le verre soit perdu. Il se trouveroit au contraire bientôt perfectionné dans la proportion des progrès qu'a faits la chymie.

Mais si la peinture sur verre venoit à renaître, il est probable que ce ne seroit que pour des sujets de petites proportions. Ce sont des émaux qu'il faut employer dans ce genre de peinture sur verre, le dernier qui ait été cultivé; le secret de composer ces émaux n'est pas perdu, & nous allons en donner des recettes multipliées.

Emaux colorans *pour peindre sur verre dans de petites proportions*. Les émaux colorans en usage pour la peinture de petite proportion, sont quelquefois les mêmes que ceux que nous venons d'indiquer pour teindre des masses de verre, & pour colorer seulement une surface des vitres, & quand ils sont différens, ils en approchent au moins beaucoup. On employe de même les pailles ou écailles de fer qui tombent sous les enclumes des forgerons; mais on préfère celles qui tombent sous le marteau des marechaux. On fait encore usage du sablon blanc qu'on appelle *sablon* d'Etampes; des petits cailloux de riviere les plus transparens, tels que ceux de la Loire; de la pierre à fusil la plus mûre c'est-à-dire, la plus noire; de la mine de plomb, du salpêtre, de la rocaille dont nous avons donné la préparation, mais qu'on tire de Hollande toute préparée. Elle n'entre dans la substance des émaux qu'en qualité de fondant: on peut ranger dans la même classe les stras, la glace de Venise & les crystaux de Bohême.

Entre les substances minérales qui servent à colorer ces émaux, on compte l'argent, la harderie ou ferret d'Espagne, le périgueux, la manganese ou magnésie, l'ochre calcinée, le gypse ou plâtre transparent, & les litharges d'or & d'argent, c'est-à-dire, les scories qui proviennent de la purification de ces métaux par le plomb.

Entrons

Entrons dans le detail des différentes couleurs.

Noir. Kunckel indique ici les mêmes recettes que pour colorer en noir les tables de verre. Nous allons en joindre d'autres.

Autre. Broyez pendant deux ou trois heures au plus, des écailles de fer sur une platine de cuivre, avec un tiers de rocaille. Gardez la couleur dans quelque vaisseau de fayence ou de terre vernissée : elle est sujette à rougir au feu. Il est bon de mettre un peu d'*æs ustum* avec la paille de fer.

Autre. Broyez sur une plaque de cuivre un peu convexe, pendant quatre heures au moins, quatre parties de rocaille jaune, & deux de pailles de fer : mêlez-y, en broyant, quelques grains de gomme d'Arabie.

On trouve dans des mémoires dressés par des artistes, une recette qui est la même pour le fond, mais dont la manipulation est bien plus recherchée. Ces soins ne peuvent qu'ajouter à la beauté de la couleur, & nous devons les indiquer.

Parmi les écailles de fer, choisissez les plus brillantes & les plus minces ; car les grosses n'étant pas assez brulées, seroient dures à piler & à broyer. Nettoyez-les bien sur une assiette, sans y laisser aucune ordure. Pilez-les dans un mortier de cuivre jaune, & pour être assuré de sa propreté, frottez-le auparavant avec de la poudre de verre. Passez au tamis de soie les écailles réduites en poudre, pilez de nouveau le résidu & le passez de même. Il faut piler la rocaille avec le même soin, & la réduire en une poudre aussi fine.

Ces poudres mêlées ensemble seront broyées avec de l'eau bien claire sur une platine de cuivre rouge. Une molette de marbre seroit trop tendre ; elle doit être d'un caillou plus dur. Elle peut être de bois garni d'une forte plaque d'acier. On ramasse la couleur avec une *amassette* de cuir fort. Il ne faut broyer qu'une petite quantité de poudre à la fois, & après l'avoir broyée pendant trois heures au moins, on tâte sous la dent si elle est assez douce. Tant qu'elle crie, il faut continuer à broyer.

On met sécher la poudre dans un morceau de craie. Quand on veut l'employer, on la pile, on la broye de nouveau, mais pendant peu de temps, en y ajoutant sur la fin un peu de gomme d'Arabie bien seche & de sel marin. On la leve ensuite de dessus la platine avec l'amassette, on la fait tomber avec un liteau de verre, dans le plaque-sein de cuivre ou de plomb, moins dans le fond que sur le bord, puis on verse sur cette couleur du *lavis* ou eau de gomme dont voici la préparation.

Prenez six ou sept grains de gomme d'Arabie bien seche, mêlez-y le même nombre de grains de sel, & autant de couleur noire qu'il en faut pour rendre ce lavis fort clair ; la couleur doit être dans un bassin de plomb toujours couverte de ce lavis pour qu'elle ne se desseche pas trop vîte. La gomme, après avoir été pilée & broyée, est mise dans une bouteille avec la quantité d'eau que l'on croit convenable. Quand vous voudrez travailler, penchez le *plaque-sein*, afin que l'eau gommée s'incline toujours vers le bas ; mouillez ensuite votre pinceau dans l'eau ; trempez-le dans la couleur épaisse, essayez-en sur un morceau de verre, adoucissez-la avec le balai. Pour reconnoître si votre couleur est seche, passez la langue dessus. Si à la troisième fois elle ne s'efface pas, vous pouvez l'employer : si elle s'efface, apprêtez de l'eau de gomme, & si elle ne tenoit pas encore, faites-y dissoudre gros comme un pois de borax de roche. Au reste, cette couleur s'employe mieux quand elle est fraîchement broyée, ainsi l'on ne doit pas en broyer trop à la fois.

Blanc. Sablon blanc ou d'Etampes, ou petits cailloux blancs & transparens ; faites-les rougir au feu dans une cuiller de fer ; jettez-les dans une terrine d'eau froide pour les calciner ; réitérez plusieurs fois & faites-les sécher. Pilez-les bien dans un mortier de marbre avec un pilon aussi de marbre ou de verre ; réduisez-les en poudre impalpable en les broyant sur le porphyre. Ajoutez à cette poudre une quatrieme partie de salpêtre ; mettez le tout dans un creuset, faites bien calciner, pilez de nouveau, & faites encore calciner une troisième fois à un feu plus vif que celui des calcinations précédentes. Pour vous servir de cette poudre, vous ajouterez, sur une once, la même quantité de gypse après l'avoir bien cuit sur des charbons ; vous y mêlerez aussi une once de roquette. Vous broyerez le tout sur une platine de cuivre un peu creuse avec de l'eau gommée, jusqu'à ce que le mélange aie la consistance que vous desirez.

Autre. Prenez deux parties de cailloux blancs, calcinés au creuset & éteints dans l'eau froide ; deux parties de petits os de pieds de moutons, brulés & éteints de même, & deux parties de rocaille jaune. Broyez le tout comme le noir, & ajoutez-y de la gomme d'Arabie.

Autre plus expéditif. Rocaille jaune, broyée bien fine & lavée à plusieurs reprises ; pour lui donner plus de blancheur, ajoutez-y moitié en poids de gypse brulé & blanchi. Broyez ensemble comme pour le noir.

Autre. Des artistes fort expérimentés ont employé la rocaille seule, pilée & broyée sur une table de glace, parce que le cuivre changeroit

la couleur. La molette doit être aussi de verre. Il faut coucher cette couleur fort déliée, sans quoi elle seroit sujette à noircir au feu.

Pour préparer la rocaille, ils ne faisoient qu'ajouter au sable blanc, ou aux cailloux luisans, trois parties de mine de plomb rouge, & une demi-partie de salpêtre rafiné. Ils faisoient passer le tout à la calcination d'un feu vif seulement pendant cinq quarts d'heure, & ils connoissoient que la substance étoit suffisamment liquéfiée, quand le filet qu'ils en tiroient du creuset au bout d'une verge de fer paroissoit, en se refroidissant, uni comme une glace.

Ils avoient observé qu'il est facile de donner à la roquette toute sorte de couleurs. Pour la rendre blanche, ils y ajoutoient, lorsqu'elle étoit calcinée, un peu de cryſtal pulvérisé; pour lui donner une couleur verte, ils vuidoient le creuset sur du cuivre jaune; pour la rendre rouge, sur du cuivre rouge; pour la rendre noire, sur du marbre noir. S'ils vouloient la rendre entiérement verte, ils jettoient dans le creuset, pendant la fusion, une pincée de paille de cuivre rouge; pour la rendre violette, un peu de périgueux; pour la rendre bleue, un peu d'azur en poudre; & enfin pour la rendre noire, un peu de pailles de fer. Ils préféroient au sable blanc les cailloux blancs préparés & calcinés, choisissoient les plus transparens, évitant qu'ils eussent des veines & qu'ils tinssent de la pierre à fusil.

Verd. Faites fondre ensemble au creuset une partie de verd de montagne, une partie de limaille de cuivre, une partie de minium, une partie de verre de Venise.

Autre. Pilez & broyez dans un mortier de bronze deux onces d'*æs ustum*, deux onces de mine de plomb, & huit onces de sable blanc très-fin. Ajoutez le quart en poids de salpêtre, que vous broyerez & mêlerez bien avec le reste. Mettez le tout dans un creuset couvert & lutté, au même feu, pendant trois heures. Otez le creuset du fourneau, & retirez aussitôt, avec une spatule de fer rouge, ce mélange qui est très-gluant. Le succès dépend de la calcination des matieres, & d'avoir des creusets luttés d'un très-bon lut, parce qu'ils doivent rester exposés longtemps à un feu très-vif.

Autre. Faites calciner dans un four de verrerie ou de fayencerie, une partie de mine de plomb rouge, ou minium, & autant de limaille de cuivre jaune. Pilez & passez par un tamis bien fin. Mettez le tout ensemble dans un creuset de terre bien net, & faites-le calciner pendant deux heures à un pareil fourneau après l'avoir tamisé à travers un tamis très-fin. Pilez & tamisez de nouveau. Mêlez une troisiéme partie de salpêtre; faites encore calciner le tout pendant deux heures. Pilez & tamisez encore une fois. Ajoutez une huitiéme partie de salpêtre, & tamisez enfin pour la derniere fois.

Comme le jaune & le bleu produisent le verd quelques peintres sur verre ont d'abord couché la couleur bleue sur le côté qu'ils peignoient, & au revers de la table, ils couchoient de jaune. On a des nuances différentes, en proportion de ce que ces deux couleurs ont été couchées plus ou moins épaisses.

D'autres, après avoir couché de vard le côté peint, couchoient au revers un jaune plus ou moins léger, suivant qu'ils vouloient que la teinte verte fût plus ou moins foncée.

Bleu. Voici quatre recettes extraites de Kunckel. Une partie de litharge, trois parties de sable, une partie de safre, ou de bleu d'émail. *Ou bien*, quatre livres de litharge, deux de cailloux & une de safre. *Ou encore*, deux livres de litharge, un quarteron de cailloux, & autant de safre. *Ou enfin*, quatre onces de litharge, trois onces de cailloux pulvérisés, une once de safre & une once de verre blanc. Quelque choix que vous fassiez entre ces recettes, faites fondre le mélange, éteignez-le dans l'eau, remettez-le en fusion, éteignez encore; répétez au moins trois fois cette opération. Il seroit bon de faire calciner en laissant jour & nuit le mélange, à chaque calcination, dans un fourneau de verrerie.

Autre. Prenez trois onces de bleu d'émail, du meilleur que l'on tire de la Saxe; ajoutez une once & demie de soude d'Alicante; mettez calciner le tout à un fourneau de verrier, de fayencier ou de potier de terre. Les calcinations réitérées rendront l'émail plus fondant. On peut en user comme au verre, quoique deux calcinations puissent suffire pour rendre cette couleur fondante.

Autre. Pilez ensemble du sel gemme, trois onces de bleu d'émail, environ la quatrieme partie de salpêtre, & autant de borax. Mettez calciner dans un creuset; laissez refroidir; pilez de nouveau dans un mortier de bronze. Ajoutez une quatriéme partie de salpêtre, autant de borax, & faites calciner une seconde fois.

Autre. Faites calciner ensemble à un feu très-vif, une livre d'azur ou bleu de cobalt, une quatrieme partie de salpêtre, autant de crystal de Venise; ou de Bohême, une sixiéme partie de mercure, autant d'étain de glace ou bismuth, & autant de bon borax de Venise. Vous aurez un fort beau bleu bien fondant.

Violet. Mettez dans un creuset une partie de périgueux & une de safre. Faites fondre & pilez

Ajoutez un tiers en poids de salpêtre : calcinez le tout à un feu vif, quatre ou cinq fois, ajoutant à chaque calcination le même poids de salpêtre.

Autre. une once de périgueux, le plus clair & le plus luisant, autant de mine de plomb rouge, & six onces de sable ou de cailloux calcinés. Opérez comme pour la couleur verte, mais ajoutez une quatriéme calcination, avec une sixiéme partie de salpêtre. Si vous voulez le violet un peu foncé, couchez le fort épais. Voici un autre moyen d'avoir du violet très-haut en couleur. Quand vous en ferez à la derniere calcination, partagez toute la couleur vitrifiée par les trois premieres calcinations, en deux parties égales. Calcinez-en une pour la quatriéme fois avec la dose ordinaire de salpêtre ; partagez cette moitié en quatre parties. Ajoutez-y une quatriéme partie d'azur déja calciné. Calcinez de nouveau avec une huitiéme partie de salpêtre. Mêlez, pilez, tamisez, & broyez comme à la couleur bleue.

Si l'on manquoit de violet, on coucheroit de l'azur un peu clair sur le côté peint, & de la carnation toute pure au revers : on aura un violet foncé.

Pourpre. Pilez, mêlez & calcinez, jusqu'à cinq fois, une partie de périgueux, deux de sable blanc, quatre de salpêtre, & quatre de mine de plomb. Mêlez à chaque calcination de nouveau salpêtre.

Autre. Calcinez une once de la couleur bleue & autant de la couleur violette. Pilez, mêlez, calcinez encore, en ajoutant une quatrieme partie de salpêtre, & broyez comme à l'azur.

Si l'on n'a pas de couleur pourpre préparée, on mêle & on broye sur une table de verre, avec une molette aussi de verre, de l'azur & du violet calcinés. En couchant clair cette teinte, elle donnera une belle couleur de lie de vin.

PRÉPARATION *du blanc, du verd, du bleu, du violet & du pourpre.* Ces couleurs ou émaux, tirés du creuset & refroidis, forment des masses de verre transparent, quand on les divise en écailles minces. Pour les préparer à être portés sur le verre, on brise la masse avec un marteau, on en prend la quantité dont on a besoin, on la pile dans un mortier de fonte, on la passe au tamis de soie, & on la broye sur le porphyre. Dans cette opération, on détrempe la couleur avec de l'eau simple bien nette, jusqu'à ce qu'elle soit en bonne consistance pour être employée, c'est-à-dire, qu'elle ne soit pas molle au point d'être coulante, ni si dure qu'on ne puisse la détremper avec le doigt.

Tous ces émaux doivent être broyés à un tel degré, que si on les laissoit sécher, ils tinssent plus de la consistance d'un sable très-fin que d'une poudre impalpable.

Quand chaque couleur est broyée, on la leve de dessus la pierre avec l'amassette pour la mettre dans un godet de grès bien net. Il est bon d'en avoir plusieurs pour chaque couleur.

La couleur mise dans le godet, on commence par la détremper avec le bout du doigt dans de l'eau claire, assez longtemps pour que le tout soit bien mêlé. On la laisse un peu reposer ; on la décante en versant la partie la plus claire par inclinaison dans un autre godet, & ainsi successivement, jusqu'à ce qu'ayant rassemblé dans un seul & même godet tout ce qui s'est précipité vers le fond des premiers, la derniere eau dans laquelle on l'aura lavé, reste claire & sans aucun mélange apparent de sel cru. C'est ce qu'on appelle *trempis.* On peut alors laisser surnager cette derniere eau sur la couleur qui est restée dans le fond du godet, jusqu'au moment où l'on voudra l'employer.

Chacune de ces couleurs s'employe à l'eau gommée : on les y délaye avec le bout du doigt. Il faut les tenir à l'abri de toute poussiere ; de-là dépend en partie la beauté du travail.

CREUSETS *propres à la calcination & fusion des émaux.* Ils doivent être faits de la même terre dont les verriers font leurs pots. Ils résistent plus de temps qu'il n'en faut pour la cuisson des émaux, & supporteroient un feu plus violent que celui qui sert à cet usage. On pourroit se servir aussi des creusets d'Allemagne, qui supporteroient mieux le feu que les creusets ordinaires.

Cependant ces derniers peuvent suffire : mais il faut les chauffer un peu ; les tremper dans de l'huile d'olive, les laisser un peu emboire & s'égoutter. On aura ensuite du verre pilé & broyé en poudre impalpable, on y joindra du borax en poudre, qui aide à la fusion du verre, on en saupoudrera le creuset en dehors & en dedans, autant qu'il pourra en retenir ; puis on le mettra dans un fourneau, d'abord à un petit feu, que l'on poussera progressivement comme si l'on vouloit fondre. Le verre entrera en fusion, il s'incorporera avec le creuset, & le rendra capable de résister à un feu plus violent que celui qu'il devra supporter. On sera encore plus assuré du succès, si en tirant le creuset du feu violent qu'il a subi, on jette dessus en abondance du sel commun.

Les petits pots dans lesquels on apporte à Paris le beurre de Bretagne, forment les meilleurs creusets, & il est bien facile à Paris de s'en procurer.

C'est un excellent usage de lutter les creusets en dedans & en dehors, avec un lit de craie délayée à l'eau & d'une consistance un peu épaisse,

Fourneaux propres à la vitrification des émaux. Si l'on n'est pas à portée des fourneaux de verrerie ou de fayencerie, on peut faire un fourneau à vent de bonne terre à creuset. Plus il sera épais, mieux il soutiendra le feu & conservera sa chaleur. Il doit avoir au moins cinq à six pouces d'épaisseur. En le supposant de forme ronde, on peut lui donner trois pieds & demi de hauteur sur seize à dix-sept pouces de diametre dans œuvre. Il aura un pied d'intervalle depuis le cendrier, qui doit être élevé pour attirer plus d'air, jusques & compris la grille; & deux pieds & demi du dessus de la grille, jusqu'au dessous de l'extrémité du couvercle. La grille sera de la même terre que le fourneau, parce que des barres de fer ne résisteroient pas à la force de la chaleur. Le couvercle, de la même terre, sera en voute bien close. L'*ouvroir*, c'est-à-dire, l'espace qui se trouve depuis le bas du couvercle jusqu'à la grille, contiendra un pied neuf pouces de haut. Vers le milieu de l'*ouvroir*, on pratiquera une porte de forte tôle, par laquelle on pourra mettre & ôter les creusets, & introduire le charbon dans l'ouvroir. Le couvercle, en forme de dôme, aura, dans son milieu dans œuvre, neuf pouces de haut, non compris la cheminée qui lui sert de couronnement, & qui doit être pratiquée de façon qu'on puisse y ajuster plus ou moins de tuyaux de tôle, à proportion de l'air qu'on voudra donner. Si l'on veut avoir beaucoup d'air par le bas du fourneau, on ajoutera avec de bon lut de terre grasse, à la porte du cendrier, un tuyau de pareille tôle, qui se terminera par une espece de trompe.

Si l'on ne fait que de petits ouvrages, & qu'on n'ait, par conséquent, que peu de couleurs à fondre, on pourra se contenter d'un nouveau fourneau portatif tel que celui dont M. le Vieil dit avoir fait usage. » Je me servis, dit-il, d'un » petit fourneau de fusion, fait par un fournaliste de Paris, de forme ronde, d'environ » quinze à seize pouces de hauteur, onze pouces » de diametre, & deux pouces d'épaisseur hors » d'œuvre. Ce fourneau avoit deux anses pour la » facilité du transport. Il avoit une forte grille » de même matiere, élevée à trois pouces du cendrier. Il étoit percé de quelques trous dans » son contour, & surmonté de son couvercle en » dôme, dans lequel étoit pratiquée une porte » de même terre, amovible, par où l'on introduisoit le charbon pour l'entretien du feu, & » pour retirer, quand la fusion étoit faite, le » creuset du fourneau, avec des tenailles ou » pinces de fer, que l'on faisoit rougir par le » bout. Le tout réussit à souhait.... J'observerai » néanmoins qu'à la vitrification des substances » colorantes pour le verre, il se fendit deux » creusets par l'effervescence de la composition » qui se répandit dans l'ouvroir & coula dans le » cendrier, cette couleur s'élevant plus que » le blanc, le bleu, le violet & le pourpre ».

Voici la description d'un fourneau qu'employoit la famille le Vieil, & dont l'invention lui étoit due : elle avoit été suggérée par l'esprit d'économie. » C'est un fourneau quarré, bâti » en briques, portant deux pieds de largeur sur » chaque face, & ayant deux pieds & demi de » hauteur : les murs ont sept pouces d'épaisseur. » On observera que la base de ce fourneau est » voutée jusqu'à la hauteur de dix pouces, & » que le mur qui sépare cette voute du reste du » fourneau a sept pouces d'épaisseur; ce qui fait, » depuis le sol du laboratoire où est construit le » fourneau, jusqu'au sol intérieur du fourneau, » une hauteur de treize pouces. Ainsi l'intérieur » ou capacité du fourneau a, dans œuvre, dix-sept pouces de hauteur, & dix pouces de largeur dans toutes les faces. Cette capacité se » divise en deux parties, dont l'inférieure que, » dans tout autre fourneau on appelleroit le cendrier, porte trois pouces de hauteur. Là est » une grille qui a onze pouces de diametre en » tout sens, afin qu'ayant un pouce de scellement à chaque face, il reste dix pouces qui » font le diametre juste du fourneau. Cette grille » differe des autres piéces de fourneau du même » nom, 1°. en ce qu'elle est formée de barreaux » d'un pouce d'équarissage, croisés à la distance » d'un pouce par d'autres barreaux de même » volume, ce qui rend cette grille assez semblable à celles qui bouchent les parloirs dans » les monasteres de filles religieuses. 2°. En ce » qu'à son centre est un vuide rond, de quatre » pouces & demi de diametre, formé par un » cercle de fer, sur le bord extérieur duquel » viennent se perdre les barreaux formant la » grille.

» La capacité inférieure dont nous avons parlé, a de plus, sur la face intérieure du fourneau, une porte de trois pouces en quarré » qu'on ferme à volonté, soit avec un bouchon » de terre cuite, soit avec un cadre de fer garni » de sa porte en tôle, & de son loquet. La capacité supérieure occupe le reste de la hauteur du » fourneau. On fait faire chez le potier de terre un » dôme quarré, portant huit à neuf pouces dans » sa plus grande hauteur, & huit pouces de largeur intérieure. On lui fait donner une bonne » épaisseur. La cheminée a trois pouces d'ouverture, & est disposée à coller pour recevoir au » besoin des tuyaux de poêle de pareil diametre. » Ce dôme a, en outre, sur une de ses faces, » une ouverture de cinq pouces de largeur sur » trois pouces & demi de hauteur, qui se bouche » avec une porte de terre modelée dessus & pareillement cuite.

» Ce dôme doit se poser sur le fourneau ouvert, ainsi que nous l'avons dit, de maniere » cependant qu'au lieu de dix pouces qu'il a,

» dans son intérieur, il ne porte que six pouces
» en quarré vers cette ouverture ou orifice de ce
» que l'on nomme *ouvroir*.

» Voici l'usage de ce fourneau. Sur son sol, on place une brique pour appuyer & soutenir le creuset qu'on pose dans le rond de la grille, de maniere à y être plongé à moitié de sa hauteur. Le creuset posé, chargé des matieres à vitrifier, & couvert selon l'usage, on ajuste le dôme, & on allume du charbon sur le sol du fourneau par sa porte, & sur la grille par l'ouvroir : on entretient convenablement le feu, & on l'augmente, en tenant au besoin pleins de charbon les deux espaces séparés par la grille, laissant la porte inférieure toujours nuverte, & plaçant le tuyau de poële au-dessus du dôme. Il est rare qu'après cinq heures de ce feu, une vitrification ne soit pas achevée. » Ce fourneau épargne donc & du côté de l'espace, & du côté de la matiere combustible, & du côté du temps : toutes épargnes qu'un artiste ne doit pas négliger ».

Couleurs *en usage pour la peinture sur verre, différentes des émaux précédens.*

Jaune. Réduisez en lames très-minces de l'argent de coupelle. Mettez par lits ces lames dans un creuset, avec un poids égal de souffre en poudre ou de salpêtre, commençant & finissant par un lit de poudre. Mettez ce creuset couvert au fourneau, pour bien calciner la matiere. Le souffre étant consumé, jettez la matiere dans une terrine pleine d'eau : faites-la sécher ; pilez-la bien dans un mortier de marbre, jusqu'à ce qu'elle soit en état d'être bien broyée sur le caillou, ce que vous ferez pendant six bonnes heures : detrempez la matiere en la broyant dans la même eau dans laquelle vous l'aurez éteinte. Ajoutez à l'argent neuf fois son poids d'ochre jaune rougie au feu ; broyez le tout encore pendant une heure au moins, & le jaune sera fait. Le sieur le Vieil préfere aux lames d'argent ce qu'on appelle du *brulé*, c'est-à-dire, l'argent retiré du galon ou des étoffes par le feu : il recommande sur tout le brulé d'or. Il veut qu'avant de rien mettre dans le creuset, on le lutte avec du blanc d'Espagne à sec. Les poudres & le brulé rangés par lits dans le creuset, on couvre celui-ci d'un quarreau de terre cuite, & on le met au fourneau de fusion avec le charbon. Quand la flamme ne donne plus une couleur bleuâtre, il est temps de retirer le creuset. On verse promptement la matiere toute rouge dans une terrine neuve, vernissée, pleine d'eau nette, & on laisse refroidir. On décante l'eau dans un autre vase, & on laisse sécher l'argent qui s'est précipité au fond de la terrine. On le broye sur une platine de cuivre, ou sur le porphyre, pendant six à sept heures ; on y ajoute autant d'ochre jaune rougie au feu & réduite en poudre. On continue de broyer le tout pendant une heure au moins avec la même eau dans laquelle on a éteint l'argent. Lorsqu'on veut peindre avec cette couleur, on la détrempe dans de l'eau claire, en la réduisant à la consistance d'un jaune d'œuf délayé.

Rouge, dit carnation, ainsi nommé par les peintres sur verre, parce qu'ils en employent une légere teinte dans la peinture des chairs. Pilez dans un mortier de bronze, & broyez sur une platine de cuivre, deux gros de rocaille jaune, un gros d'écailles de fer, autant de litharge d'or, & autant de gomme d'Arabie. Quand le tout sera broyé suffisamment & réduit en une consistance plus dure que molle, levez votre couleur de dessus la platine & la mettez dans un verre de fougere : délayez-y le tout avec de l'eau bien claire, puis laissez reposer la liqueur pendant trois jours consécutifs. Vous verserez lentement ce qui en surnagera sur une boudine creuse, & vous le mettrez sécher au soleil, en le couvrant pour qu'il n'y entre pas de poussiere.

Autre. Prenez un gros de pailles de fer, autant de litharge d'argent, autant de gomme d'Arabie, un demi-gros de harderic ou ferret d'Espagne, trois gros & demi de rocaille jaune, & autant de sanguine. Pilez ensemble les pailles de fer, le harderic, la rocaille & la litharge, & les broyez sur la platine de cuivre pendant une bonne demi heure. Faites piler & réduire en poudre très-fine la sanguine avec la gomme, broyez-la avec les autres matieres déja broyées, & à-peu-près pendant le même temps. Levez la couleur de dessus la platine, dans la plus forte consistance qu'il se pourra ; mettez-la dans un verre de fougere & la delayez du bout du doigt avec de l'eau bien claire, jusqu'à ce qu'elle ait pris la consistance d'un jaune d'œuf délayé. Vous la laisserez reposer trois jours au soleil, mais bien couverte. Le quatriéme jour vous épancherez sur des boudines la liqueur la plus claire qui aura surnagé, en prenant la précaution de ne rien troubler. Vous exposerez ensuite cette liqueur au soleil, en la garantissant de la poussiere. En se séchant, elle se réduit en écailles de rouge-brun.

Lorsque vous voulez vous servir de cette couleur rouge, vous laissez tomber une goutte d'eau bien claire sur un morceau de verre, en l'étendant de la largeur d'un sol marqué : vous y détrempez avec la pointe du pinceau autant de couleur que vous voulez en employer. Elle est la moins transparente & la plus difficile à s'incorporer dans le verre à la recuisson. Quand on l'employe dans une partie un peu étendue, on a coutume de coucher sur le revers une teinte un peu forte de jaune ; elle donne au rouge plus d'éclat.

Couleur de chair. Pilez, passez au tamis & broyez ensemble une partie de harderic ou ferret d'Espagne, & une égale partie de rocaille. Détrempez-les dans de l'eau gommée pendant trois ou quatre heures.

Rouge jaunâtre. Une once de ferret d'Espagne, autant de scories ou écailles de fer, deux onces de rocailles; procédez comme pour la couleur précédente.

INSTRUMENS *du peintre sur verre.* L'attelier doit être bien éclairé sans être exposé à la trop grande ardeur du soleil : il ne doit pas être placé dans un lieu humide, & cependant il ne doit pas être frappé d'un air trop vif.

La *table* sur laquelle travaille l'artiste, doit être d'une hauteur commode pour un homme qui est le plus souvent assis lorsqu'il opere : elle ne peut avoir trop de longueur, & il est bon qu'elle ait au moins deux pieds & demi de large. Si elle est de sapin, elle doit être encadrée de chêne, & solidement établie sur ses pieds.

Le *plaque sein* est un petit bassin de plomb ou de cuivre ovale qui contient la couleur noire avec laquelle on trace sur le verre. Ce bassin doit être un peu incliné, afin que le noir se sépare du lavage dont il est couvert lorsque le plaque-sein est posé à plat.

La *drague* est une espece de pinceau composé de peu de brins de poil de chevre, longs d'un doigt au moins. Il sert à prendre le trait du dessin sur le verre. On employe plus communément à cet usage une plume qui ne soit ni trop molle ni trop dure.

Les *pinceaux* sont de poils de gris, les mêmes dont se servent les dessinateurs au lavis.

Les pinceaux qui servent pour la couleur jaune sont plus forts que les autres, plus longs de poils, & même de manche, parce que cette couleur devant être tenue toujours liquide, il faut que le peintre l'aille puiser au fond d'un pot qui a sept à huit pouces de profondeur, & la remue chaque fois qu'il en prend. On couche cette couleur plus épaisse que les autres, ce qui oblige à en charger davantage le pinceau.

La *brosse dure* est composée d'une trentaine de soies de sanglier; elle a la forme de celle des peintres en huile : mais ceux-ci en font usage pour coucher la couleur, & les peintres sur verre pour en enlever le superflu dans les endroits qu'ils veulent éclaircir entierement ou laisser de demi-teinte. On a aussi des *antes* de pinceaux pointues, & ces pointes servent à enlever la couleur par hachures. Cette manœuvre est utile pour traiter les cheveux, les poils de barbe, &c.

Le *balai* est un pinceau de poils de gris fort gros, & se terminant comme les brosses des peintres à l'huile : c'est-à-dire, qu'il ne fait pas la pointe. Son usage est de balayer sur l'ouvrage sec la couleur qui en a été enlevée avec l'ante du pinceau. Il sert aussi à étendre de grandes teintes.

La *brosse à découcher l'ochre* a la forme de celle à nettoyer les peignes. Elle est d'usage pour enlever de dessus le verre recuit ce qui y est resté de l'ochre qui a servi de véhicule à l'argent dans la couleur jaune.

Le *dessin* est placé sous le verre que l'on couvre d'un morceau de plomb pesant environ trois livres pour l'empêcher de se déranger. On couvre de papier l'ouvrage déjà fait pour ne pas le gâter en opérant.

MANIERES *de traiter la peinture sur verre.* Il y a deux manieres de traiter cette peinture. La premiere convient aux ouvrages de grande proportion. Le peintre porte d'abord sur le verre, avec la couleur noire, le trait du carton : & il établit les ombres avec des hachures faites au pinceau; ce travail, dans lequel il n'entre que du noir, peut être comparé à la gravure d'une seule taille. L'ouvrage doit sécher ensuite pendant deux jours, après lesquels l'artiste croise ses hachures, comme le graveur qui, après avoir ébauché son travail d'une seule taille, l'approche de l'effet en établissant une seconde taille sur la premiere. Il est d'usage de coucher au revers des pieces, sous les parties qui représentent des chairs, une teinte légere de carnation.

La seconde maniere tient du procédé de la gravure en maniere noire. Le peintre couvre tout son verre d'un lavis noir plus ou moins foncé suivant l'effet du morceau qu'il veut produire. On peut comparer cette premiere manœuvre à celle du graveur en maniere noire, qui *graine* sa planche entiere. On laisse sécher ce lavis. Ensuite avec une brosse dure & avec l'ante aigue du pinceau, on enleve entierement le lavis des parties lumineuses, on le laisse subsister dans toute son obscurité pour les fortes ombres, on l'adoucit pour les demi-teintes.

Cette premiere opération finie, on couche encore une fois sur le verre un lavis général, on le laisse sécher, & on procede ensuite comme la premiere fois. Enfin on retire le dessin de dessous le verre, on pose le verre lui-même sur un plan incliné, comme un tableau sur le chevalet, & l'on fait sur tout l'ouvrage, à la simple vue, les recherches qu'inspirent la science & le goût.

MANIERE *de colorier.* Le verre traité suivant l'un des deux procédés que nous venons d'établir,

offre l'effet d'une estampe. Le travail qu'on ajoute pour le colorier peut être comparé à celui de l'enluminure. Ainsi la peinture sur verre doit être regardée comme une peinture d'une seule couleur que l'on finit par enluminer.

Comme la couleur rouge est la moins sujette à s'effacer avant la recuisson, c'est celle dont on couvre d'abord toutes les parties où elle doit entrer. On pose au second rang les teintes roussâtres : on peut employer de même le lavis de blanc.

Pour les émaux verds, bleus, violets & pourpres, on ne pose pas immédiatement le verre sur le papier qui couvre la table, mais on l'éleve ensorte qu'il soit en équilibre. On prend assez de couleur détrempée dans l'eau gommée pour *emboire* la partie que l'on veut colorer. Si la couleur étoit trop claire, elle effaceroit les dessous; si elle étoit trop épaisse, elle ne s'étendroit pas également. Il faut la coucher avec promptitude & légéreté, en inclinant le pinceau. On agite ensuite doucement la piece en tous sens, sans la toucher avec les doigts, mais la maintenant seulement par son épaisseur; & c'est pour rendre possible cette opération qu'on ne fait pas porter la piece immédiatement sur la table, mais qu'on le met en équilibre; ce qu'on fait ordinairement à l'aide d'un verre à boire. Par ce bercement, les parties de l'émail colorant se réunissent avec égalité. On laisse ensuite sécher la couleur pendant deux jours. On opére de même pour l'émail blanc.

On attend que les couches de ces émaux colorans soient bien seches, avant d'appliquer la couche de jaune au revers de l'ouvrage. On la tient plus légere ou plus épaisse, suivant la teinte que l'on desire. Après l'avoir couchée, on balance la piece, comme pour les émaux précédens. On ne mêle pas de gomme avec cette couleur, & par conséquent il faut apporter beaucoup de soins pour la ménager avant la recuisson. Il est aussi une précaution à prendre en l'*empoêlant* : c'est qu'il n'y ait pas une piece couchée de jaune sur une autre couchée d'une autre couleur; car le jaune, dans la fusion, pénetre toute l'épaisseur du verre, & par conséquent il pénétreroit les autres couleurs en se mêlant avec elles.

De la recuisson. Ce que mes secrets de famille, dit M. le Vieil, prescrivent sur cette matiere, est contenu dans une lettre du mois de mars 1705, écrite par Guillaume le Vieil, mon ayeul, à feu mon pere, lorsque celui-ci se disposoit à travailler aux vitres peintes du dôme de l'église des Invalides. « Vous aurez sans doute, » mon fils, des recuissons fort abondantes à faire » pour votre entreprise de l'hôtel royal des Invalides. Vous ne pouvez mieux faire que de » marcher sur mes traces, en donnant à votre » fourneau la même dimension que j'avois donnée à ceux dans lesquels j'ai recuis tous mes » ouvrages de Sainte Croix d'Orléans. Ma poele » étoit oblongue, à cause de la hauteur de mes » pieces de frise : elle avoit dix-neuf pouces de » longueur, & quatorze pouces de large hors » d'œuvre, un bon pouce & demi d'épaisseur » dans le fond, un pouce sur les bords, & douze » pouces de profondeur. Cette mesure de la » poêle, comme vous savez, doit vous diriger » dans la construction de votre fourneau. Partant, il doit avoir dans œuvre deux pieds trois » pouces de haut, un pied dix pouces de large, » à cause des quatre pouces de vuide que je suis » dans l'usage de laisser entre les quatre faces de » la poele & les parois du fourneau : enfin votre » fourneau aura deux pieds dix pouces d'élévation : savoir, dix pouces depuis le carreau de » la chambre jusqu'au foyer, six pouces depuis » le foyer jusqu'aux barres qui doivent supporter votre poele, un pied pour la profondeur » de la poêle, & six pouces depuis le haut des » bords de la poele jusqu'à la calotte du fourneau. Je donne ordinairement à l'ouverture » du foyer six pouces de haut sur sept de large, » & au passage des essais sur le devant du fourneau, & à la hauteur de celui qui est pratiqué dans la poêle, environ cinq pouces sur » quatre, que je ferme avec une brique taillée de » cette épaisseur & de cette hauteur, jointe aux » autres avec de l'argile, ainsi que les carreaux » de terre cuite dont je le couvre, comme vous » m'avez vu faire. Ce fourneau m'a toujours bien » réussi, & je crois qu'avec un pareil, vous ferez » merveille. Il est encore une chose à laquelle » vous devez porter soigneusement attention; » c'est que n'étant pas toujours maître de l'emplacement de votre fourneau, au cas que vous » soyez assujetti à appliquer quelqu'un des parois sur quelque mur suspect d'humidité, vous » ayez soin de le garnir hors d'œuvre d'une double brique de ce même côté. »

La poêle se place sur des barres de fer destinées à la porter. On répand sur tout son fond de la chaux vive bien tamisée, de l'épaisseur d'un demi-doigt, ou de la poudre de plâtre cuite trois fois dans un fourneau à potier; par-dessus cette poudre, on met des morceaux de verre cassé, & par-dessus le verre de la poudre; en sorte qu'il y ait trois lits de poudre & deux de vieux verre. Sur le troisième lit de poudre, on étend les pièces de verre peint, & on les distribue aussi par lits avec de la poudre, jusqu'à ce que la poêle soit pleine, si l'on a assez d'ouvrage pour cela, ayant soin que le lit de dessus soit de la poudre.

Guillaume le Vieil ne couvroit pas entiérement de poudre ses émaux, sur-tout les bleus, verds, violets, ou pourpres. « Il se contentoit, dit son fils, de répandre du creux de » la main, qu'il tenoit entr'ouverte, de pe-



» tits monticules de cette poudre, qu'il appliquoit sur les autres couleurs à égale épaisseur, & sur lesquels il établissoit un second lit : par ce moyen ses émaux à la fusion, ne se mêlant à aucune des parties de cette poudre, sortoient du fourneau beaucoup plus purs & plus transparens ».

Tout étant ainsi disposé, on met quelques barres de fer en travers sur les parois du fourneau, & l'on couvre la poële d'une grande tuile qui puisse s'y ajuster en façon de couvercle, de manière qu'il ne reste au fourneau qu'une ouverture d'environ deux pouces de diamètre à chaque coin, & une en haut pour servir de cheminée & laisser échapper la fumée.

L'ouverture que le Vieil pratiquoit pour le passage des essais étoit ordinairement à trois pouces du fond de la poële, & autant au-dessous de ses bords. Ces *essais* sont de petites bandes de verre, de huit à neuf lignes de large sur sept à huit pouces de long, colorées de chacune des différentes couleurs qui sont employées dans l'ouvrage. On les fait déborder d'un ou deux pouces, pour pouvoir les retirer quand il est tems.

Quelquefois le Vieil n'ayant qu'une ou deux petites pièces à recuire, construisoit à la hâte, avec de la brique, un petit fourneau dans sa cheminée; il y introduisoit une poële à frire qui contenoit son ouvrage, & il réussissoit.

Au reste, différens artistes ont eu des manières différentes de construire leurs fourneaux, & tous ont réussi.

Pour échauffer le fourneau, on met d'abord à la porte seulement un peu de charbons allumés qu'on y entretient pendant près de deux heures, pour échauffer le verre peu-à-peu, afin qu'il ne casse pas. On pousse ensuite le charbon plus avant, & on l'y laisse encore une bonne heure : après cela, on le fait entrer peu-à-peu sous la poële. Quand il y a eté ainsi deux heures, on l'augmente par degrés, remplissant insensiblement le fourneau avec du charbon de jeune bois bien sec, en sorte que le feu soit très-vif, & que la flamme sorte par les quatre trous des angles du fourneau. Il faut entretenir le feu le plus vif pendant trois à quatre heures. De temps en temps, on tire de la poële, par le trou qui répond à celui du devant du fourneau, les épreuves ou essais, pour voir si les couleurs sont fondues & incorporées, & si le jaune est fait : c'est toujours cette couleur qui se parfond la première.

Quand on voit que les couleurs sont presque faites, on met du bois très-sec, coupé par petits morceaux, & l'on ferme la porte, qui doit être fermée depuis qu'on a commencé à pousser le feu sous le poële. Quand les barreaux qui la soutiennent sont d'un rouge étincelant, & de couleur de cerise, la recuisson s'avance ; mais elle n'est parfaite qu'après un feu de dix ou douze heures. Les préceptes, pour cette opération, ne peuvent entièrement suppléer à l'expérience. (*Extrait de l'Art de la Peinture sur verre, par M.* LE VIEIL.)

EXPLICATION *de deux planches essentielles pour l'intelligence de la Peinture sur verre.* Voyez tome V du Recueil des Planches de l'ENCYCLOPÉDIE *par ordre de matières*, ART DU VITRIER, Planches VI & VII.

PLANCHE I.

Fig. 1. Plaque-sein, espèce de petit bassin de plomb ou de cuivre, qui sert à mettre les émaux & couleurs métalliques broyés. A, est le plaque-sein ; B, le pinceau.

Fig. 2. Platine de cuivre rouge, sur laquelle on broye les métaux. A, platine. B, molette d'acier.

Fig. 3. Glace tenant lieu de pierre à broyer. A, est la glace enchâssée dans un cadre de bois B. La molette C est toute de crystal.

Fig. 4. Plume pour éclairer la premiere teinte de couleur noire appliquée sur le verre. On peut aussi se servir de la plume pour faire le trait.

Fig. 5. Brosse dore, formée en A par plusieurs poils de sanglier, liés & serrés autour d'une ante de bois B, laquelle se termine en pointe obtuse C.

Fig. 6. Pinceau formé en A de poils de petit-gris, & ajusté dans un tuyau de plume B, lequel s'emmanche dans une ante de bois C.

Fig. 7. Balai, espèce de pinceau très-gros, en forme de brosse, composé de poils de gris A, & adapté à un tuyau de plume B, lequel est lui-même assujetti à un manche de bois C.

Fig. 8. Pot de fayence A, avec son anse B. Il est plus haut que large. Son usage est de contenir l'argent broyé avec l'ochre qui sert de véhicule à ce métal. Quand on emploie cette couleur, il faut la remuer continuellement avec la spatule de bois C.

Fig. 9. *Brosse à découcher l'ochre.* Cette brosse est composée de soies de sanglier, & sert, après la recuisson du verre paint, à enlever l'ochre de dessus le verre.

Fig. 10. Petit tamis pour passer les émaux réduits en poudre.

Fig. 11. A, mortier de cuivre pour piler & réduire en poudre les émaux. B, pilon de même métal.

Fig. 12. Fourneau pour la vitrification des émaux, tel qu'il est employé par la famille *le Vieil*. A, A, murs de ce fourneau. B, porte du cendrier : elle est de niveau avec le sol de ce cendrier. C, voûte inférieure qui ménage la

la masse du fourneau, & sert en même temps à serrer les gros ustensiles. D, chapiteau ou dôme mobile, dont l'ouverture se bouche avec la porte de terre E.

Fig. 13. Plan du fourneau; on y voit en A A, l'épaisseur de ses murs. Sa grille B est remarquable, en ce qu'elle est faite en treillagé, & qu'à son centre, elle a un trou rond C, dans lequel doit entrer jusqu'à moitié le creuset D, ou celui E, qui est soutenu par le bas sur un culot de terre F.

Fig. 14. Coupe du fourneau précédent, garni de son creuset. A, A, A, A, sont les murs: B, la voûte inférieure: C, la porte du cendrier: D, la grille de la *fig.* 13, posée de manière à séparer en deux parties le vuide intérieur du fourneau. On voit en E le creuset, posé tel qu'il doit être pendant l'opération; & en F, l'orifice supérieur du fourneau qui doit être d'un diamètre moindre que sa capacité: G, est le dôme de terre, dont H désigne l'ouverture. F, I; la cheminée. On a cru inutile d'indiquer par des lettres les bandes de fer qui entourent extérieurement le fourneau, pour lui donner plus de solidité.

PLANCHE II.

FOURNEAU de la famille le Vieil, pour la recuisson du verre peint.

Fig. 1. Vue de face du fourneau à recuire. A, A, A, A, murs du fourneau. B, voûte inférieure. C, première porte de tôle, qui est de niveau avec le sol du cendrier. D, seconde porte de tôle, qui est de niveau avec la grille inférieure. E, autre porte de tôle, qui, d'un côté, tient par des couplets à une seconde G, & de l'autre côté, par des loquets, à une troisième porte F; en sorte que l'artiste peut, à volonté, n'ouvrir ou la porte du milieu, ou aucune des trois portes, que quand il s'agit d'enfourner sa poële ou de la retirer. Cette porte E a, dans son centre, une petite ouverture H, qu'on appelle la *porte aux essais*. L est une dernière porte supérieure, dont la base est de niveau avec la grille; car ce fourneau a trois grilles? une entre D & C; une entre F & D, & une troisième I, E. Le manteau de la cheminée F, où est établi le fourneau. L est une espèce de soupape qui sert à voir la hauteur de la flamme & à en remarquer la couleur. M, est le tuyau de la cheminée. N, plaque de tôle, assez grande & assez large pour recouvrir les portes C, D, E, H, I. On a marqué dans cette figure 1, par *a* & *b*, les bandes de fer qui soutiennent la maçonnerie.

Fig. 2. Coupe du fourneau A, A, A, A, sous les murs. B, la voûte inférieure. C, ce que nous appellons la premiere chambre; elle a pour plancher supérieur une grille en treillage D. *Voyez fig.* 3, où elle est représentée scellée en B, B, ayant la face A du côté de la porte. E, est la seconde chambre: elle a pour plancher supérieur une grille F, composée seulement de trois barreaux: *Voyez fig.* 4, où A, A, montre l'épaisseur des murs; *b*, *b*, *b*, les trois barreaux en question; C, la place des portes, & *d*, une bande de fer. H représente la troisième chambre, dans laquelle est posée la poële G, sur la grille F. On voit en I, une grille semblable à celle de la *fig.* 3, qui sert de plancher à celle de la quatrième chambre K, formée en voûte, dont le milieu est percé par le trou L qui se perd dans la cheminée, sous laquelle est établi le fourneau. M, désigne cette cheminée; N, la soupape; O, le noyau.

Fig 5. Elle montre le chassis de fer sur lequel doivent être montées toutes les portes de la *fig.* 1. Il est divisé en quatre parties, A, B, C, D. *a*, *c*, *f*, sont les mentonnières de ces portes: *b*, *b*, *d*, *d*, *e*, *e*, *g*, *g*, sont les gonds. On a désigné dans la partie C par des chiffres 1, 2, 3, les trois portes qui doivent être dans cette partie du chassis.

Fig. 6. Poële de tôle battue, dans laquelle sont placées les pièces de verre peint pour recuire. A est cette poële. On y distingue les bandes de fer qui en soutiennent l'assemblage *a*, *a*, *a*. Les ouvertures des essais sont marquées *b*, *b*, *b*. Le couvercle de la poële est marqué C. On voit en *d*, *d*, *d*, *d*, à ses quatre coins, l'espèce de talon qui emboîte le couvercle avec la poële.

DESCRIPTION de ce fourneau, telle qu'elle a été donnée par P. LE VIEIL.

Sous une cheminée dont la hotte soit haute & avancée, on établit une première bâtisse de seize pouces de hauteur, sur trois pieds de large, & deux pieds & demi de profondeur. Pour épargner le massif, on construit cette bâtisse avec une voûte qui a neuf pouces dans sa plus grande hauteur. Les murs latéraux qu'on élève dans les proportions données de largeur & profondeur, ont neuf pouces d'épaisseur, & on les élève jusqu'à la hauteur de deux pieds dix pouces; ce qui forme une capacité qui a, dans œuvre, deux pieds dix pouces de haut, sur quatorze & dix-sept pouces de large. On comprendra incessamment ces deux dernières dimensions.

L'espace vuide du fourneau se divise en cinq parties ou chambres, que nous allons décrire séparément.

La portion la plus inférieure, ou première chambre, qui, dans l'usage, sert d'abord de

foyer, & qui n'eſt plus enſuite que le cendrier, a ſix pouces de hauteur ſur quatorse de large: ſur la face antérieure eſt une porte de pareilles dimenſions. Sur ce cendrier, eſt poſée une grille ſemblable, au trou du milieu près, à celle que nous avons décrite en parlant du fourneau de vitrification.

Sur cette grille, commence une ſeconde capacité ou chambre dont les dimenſions ſont les mêmes. Elle eſt également fermée, dans toute ſa face extérieure, par une porte de tôle, & couronnée par trois barres de fer d'un pouce, ſcellées dans la bâtiſſe à trois pouces & demi de diſtance l'une de l'autre.

La troiſième chambre a ſept pouces de hauteur, ſur dix-ſept de largeur. Sa face antérieure eſt toute ouverte & garnie par un chaſſis de tôle, compoſé de trois parties ou portes: celle de la droite, & celle de la gauche, ont, chacune, ſept pouces de large: la porte du milieu a onze pouces; elle eſt d'une part attachée par ſes gonds à la pièce à gauche dont les gonds tiennent au fourneau; & de l'autre part, elle ſe ferme par un loquet dans une mentonnière placée ſur la pièce à droite. Cette porte du milieu eſt percée, dans ſon centre, d'un trou quarré-long, de quatre pouces de haut ſur cinq de large, fermé par une petite porte de tôle de même dimenſion, qu'on appelle *porte des eſſais*.

Si les deux portes de la première & ſeconde chambre ne ſont pas auſſi compliquées, ni auſſi larges, c'eſt qu'elles ne ſervent qu'à placer du bois ſur ou ſous la grille qui ſépare ces chambres: tandis que la porte de la troiſième chambre eſt deſtinée à placer la poële, à la retirer, & à donner la facilité de retirer & d'examiner les eſſais. Elle ne ſauroit, par conſéquent, être trop aiſée à ouvrir dans toute la largeur du fourneau, pour rendre commodes à l'artiſte l'enfournement & le défournement de la poële.

La quatrième chambre eſt faite en voûte: elle a la même largeur que la troiſième, & porte ſix pouces de haut. Elle eſt ſéparée de la troiſième chambre par une grille ſemblable à celle qui ſépare la première chambre de la ſeconde, & elle a une ſeule porte de tôle de mêmes proportions que celles de ces deux chambres. Sa voûte eſt percée d'un trou rond, de cinq pouces de diamètre à ſa baſe, continué dans toute l'épaiſſeur de la bâtiſſe ſupérieure, où il aboutit au-dehors par un diamètre de trois pouces & demi, ayant dans toute ſa longueur neuf pouces. C'eſt la cinquième partie de l'intérieur du fourneau, & ce que nous avons nommé cinquième chambre.

Pour conſerver plus de chaleur ſur la face antérieure, qui eſt preſqu'entièrement garnie de tôle peu épaiſſe, il faut, après avoir chargé le fourneau, revêtir cette face de briques liées enſemble avec de la terre à four: on ne laiſſe à découvert que les portes néceſſaires pour le ſervice du bois. Lorſque la recuiſſon eſt achevée, on met au-devant de ces portes une large & épaiſſe plaque de tôle qui en ralentit le refroidiſſement. Enfin, pour juger de la force du feu par la flamme qui ſort par le trou du haut du fourneau, on ménage au manteau de la cheminée, ſous lequel il eſt conſtruit, une porte qu'on ouvre & ferme à volonté, pour voir juſqu'à quelle hauteur cette flamme s'élève en ſortant. Pour tout le reſte, la manière de ſe ſervir de ce fourneau, eſt celle que nous avons donnée en parlant de la *recuiſſon*. Nous avons dit qu'elle convenoit à toutes les ſortes de fourneaux qu'on jugeroit à propos de choiſir.

VERRE. PEINTURE *ſur verre en petit pour le bijou.* La peinture qu'on nomme en émail ne réuſſit parfaitement que ſur l'or: ſeul il n'altère point la vivacité des couleurs dont on le couvre. Les miniatures, placées ſous des glaces, produiſent à-peu-près le même effet que l'émail; mais placées dans des tabatières, elles ſont gâtées par la vapeur & l'humidité du tabac: en dehors, elles riſquent encore de s'altérer, & d'ailleurs on voit toujours qu'elles ne ſont point partie de la glace. On a eſſayé de peindre ſur la glace même; c'étoit approcher beaucoup de l'imitation de l'émail; mais il reſtoit encore à deſirer que la glace elle-même fût pénétrée par les couleurs; qu'elle-même & la peinture deviniſſent un tout inſéparable par tout autre moyen que la deſtruction. C'eſt un avantage qu'on ſe procorera par le procédé ſuivant. Peignez la glace avec les émaux ordinaires: réſervez-en le fond pour les grands clairs. Quand l'ouvrage eſt terminé, répandez ſur la peinture, à l'aide d'un tamis très-fin, de beau cryſtal de Bohême réduit en poudre impalpable. Paſſez au feu, après avoir mis les glaces du côté qui n'eſt pas peint ſur un lit de chaux éteinte répandu ſur une plaque de fer. On peut profiter, pour cette opération, de ce qui a été dit, dans l'article précédent, ſur la *recuiſſon* des verres peints. On peut auſſi paſſer au feu de la même manière que l'émail ordinaire. La peinture ſe trouve alors comme renfermée entre deux verres, & ne peut plus s'effacer. La fuſion des émaux s'opère plus également dans les grands fourneaux que ſous les petites mouffles. On met un papier blanc ſous la glace peinte. Les eſſais qui ont été faits dans ce genre ont eu le ſuccès le plus complet. Cette idée a été publiée par *M. Pingeron*. On pourroit la perfectionner & lui donner plus d'étendue, en étudiant les opérations des peintres ſur verre: ce ſeroit une peinture ſur verre en miniature, & ce genre nouveau pourroit

avoir plus de succès que n'en aura probablement désormais la peinture en grand sur le verre, parce qu'il est plus aisé de conserver un morceau de glace qu'une grande vitre.

Verre. *Manière d'imiter avec une estampe la peinture sur verre.* Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe, & mettez dessus deux couches d'un vernis que vous ferez de la manière suivante.

Prenez quatre onces de térébenthine de Venise, une once & demie d'esprit de térébenthine, autant d'esprit de vin, deux gros de mastic en larmes, & faites bouillir le tout l'espace d'une heure dans un pot de terre vernissé. Lorsqu'il sera froid, vous en appliquerez une couche sur le verre bien également. La première couche étant sèche, il faut y en mettre une seconde, & si-tôt que celle-ci sera presque sèche, on doit coucher dessus, le plus proprement qu'il se pourra, l'estampe qui doit être préparée auparavant, comme on va le voir.

Prenez un vaisseau de verre, de fayence, ou de terre vernissée, dont le fond soit aussi large que l'estampe, plat & uni, ayant son ouverture aussi large que le fond. Mettez dans ce vaisseau autant d'eau-forte qu'il est nécessaire pour couvrir tout le fond; puis vous coucherez votre estampe à plat sur cette eau-forte, du côté de la gravure. Vous l'en retirerez, & l'ayant essuyée bien doucement entre deux linges ou entre deux papiers gris, vous laverez votre estampe dans deux ou trois eaux claires, & l'essuierez comme ci-devant entre d'autres linges ou papiers. Vous l'appliquerez ensuite sur le verre, faisant en sorte qu'elle s'y colle bien uniment, sans faire aucun pli ni élevure du papier. Alors vous mouillerez le bout du doigt dans de l'eau nette, & ayant humecté l'estampe par derrière, vous enleverez, en frottant avec le même doigt, tout le papier où l'impression n'a pas marqué. Il n'y restera enfin que les traits de l'estampe sur lesquels vous pourrez peindre par-derrière avec des couleurs à l'huile, les plus vives & les plus légères; & vous aurez une peinture que la poussière ni l'air ne pourra gâter. Avec de la patience & de l'adresse, on pourra tirer parti de cet amusement; mais pour y bien réussir, il faudroit avoir au moins quelque pratique de dessin.

Autre manière. Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe, & faites-le chauffer pour y appliquer avec un pinceau de la térébenthine de Venise: elle s'étendra facilement & avec égalité en la mettant un peu sur le feu. Appliquez ensuite l'estampe sur ce verre ainsi préparé, du côté de l'impression, après l'avoir fait bouillir l'espace d'un demi-quart d'heure dans de l'esprit-de-vin. D'autres se contentent de l'y laisser tremper pendant vingt-quatre heures, sans la faire bouillir. Le verre sur lequel l'estampe est collée étant refroidi, mouillez le bout du doigt, frottez-en doucement sur le papier que vous enleverez petit à petit jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'impression. Alors vous mettrez bouillir dans un matras, au bain-marie, une partie de térébenthine sur quatre d'esprit-de-vin, pendant un bon quart-d'heure, & vous coucherez de cette composition sur le derriere de l'estampe. Vous mettrez deux de ces couches, & quand la seconde sera sèche, vous pourrez y appliquer les couleurs.

Autre manière. Mettez tremper l'estampe dans de l'eau commune pendant trois jours, dans un bassin plat & uni, dans lequel elle puisse être contenue sans se plier. Frottez le verre devant le feu avec de la térébenthine de Venise, observant d'y en mettre le moins épais que vous pourrez. Ayant retiré votre estampe de l'eau, mettez-la entre deux serviettes bien étendues. Quand elle s'y sera bien essuyée, vous l'appliquerez, du côté de la gravure, sur le côté du verre qui a été frotté de térébenthine, passant légérement la main par derrière pour l'applatir, en sorte qu'il n'y reste aucune élevure ni pli. S'il y en restoit quelqu'un, on en feroit sortir l'air en perçant le papier en cet endroit avec une épingle. On enlève ensuite le papier jusqu'à la gravure qu'il faut prendre garde d'offenser: cela se fait en frottant légérement, comme on l'a dit, avec le bout du doigt mouillé. Si le papier séchoit trop promptement, il faudroit humecter un peu les endroits secs avec de l'eau & les laisser s'imbiber: alors le papier s'enlevera sans peine. Cela fait, vous passerez avec un pinceau bien net une couche d'huile de térébenthine sur l'estampe, & la laisserez pénétrer jusqu'à ce que la gravure paroisse autant d'un côté que de l'autre. S'il en est besoin, vous mettrez deux couches. L'huile étant un peu seche, il ne reste plus qu'à appliquer les couleurs comme on l'a dit ci-dessus.

Il faut observer aux personnes qui n'ont aucune connoissance de la peinture ni du dessin, & qui veulent s'amuser de cette sorte d'enluminure qu'on distingue dans la gravure, comme dans les ouvrages peints, l'ombre qui est la partie la plus obscure, les demi-teintes qui tiennent le milieu entre les ombres & les lumières, & les clairs qui, dans les parties les plus lumineuses, sont représentées par le blanc du papier, & dans les autres parties par des travaux très-légers. Il faut garder le même ordre en appliquant les couleurs par derrière l'estampe collée sur le verre. Sur l'ombre, on

met les couleurs les plus obscures & les plus foncées; sur les demi-teintes, il faut des couleurs plus vives; enfin, sur les endroits où frappe la lumière on applique les couleurs les plus claires On doit cependant tellement adoucir ces différentes teintes, qu'elles ne paroissent pas se couper, mais qu'elles soient adoucies & fondues l'une dans l'autre: ainsi, sur les bords de l'ombre, on mêlera un peu de demi teinte, & l'on fondra les demi-teintes avec les clairs.

Voyez, au mot HUILE, la *Manière de peindre à l'huile les estampes en taille-douce.* On y est entré dans tous les détails nécessaires sur la sorte de peinture ou d'enluminure dont il s'agit ici. (*Extrait des Elémens de peinture pratique*, édition de 1766.)

Il reste encore quelques notions à donner sur la manière d'exécuter cette peinture. On commence l'ouvrage par où l'on finit dans les autres manières de peindre. On fait d'abord les rehauts & les clairs les plus vifs; on passe ensuite aux demi-teintes, & l'on finit par les ombres. On suit le dessin de l'estampe dont les clairs & les ombres sont indiqués par le blanc du papier, ou par les tailles.

Les carnations, pour les femmes & les enfans, se font avec les teintes suivantes. On mêle avec un couteau d'ivoire une petite pointe d'outre-mer, ou de la cendre d'outremer, avec du blanc de plomb. La seconde teinte se fait avec du blanc de plomb, & environ une huitième partie de jaune de Naples, ou environ les trois quarts moins d'ochre jaune. La troisième, avec une pointe de carmin mêlée dans la deuxième teinte, de manière qu'elle n'en soit pour ainsi dire qu'une nuance. La quatrième se forme avec la seconde & du cinnabre, le double de carmin. Pour la cinquième, la sixième, &c, on augmente le cinnabre à proportion pour les rendre de plus en plus vives. Enfin, pour les ombres, on fait une teinte de jaune de Naples pur & de cinnabre.

Les carnations des hommes faits & des vieillards se font, pour la première teinte, avec du blanc de plomb, & la quatrième partie de jaune de Naples ou d'ochre en proportion. Elle sert, comme celle des femmes, pour les coups de lumière. La seconde est composée d'une partie de la première avec un peu de cinnabre. A la troisième, on augmente le cinnabre. A la quatrième, on ajoute un peu de brun-rouge. A la cinquième, tout blanc & brun-rouge sans cinnabre. A la sixième, plus de brun-rouge que dans la précédente. Il seroit trop long, pour un genre si peu important, d'entrer dans le détail des teintes qui peuvent convenir aux draperies, au paysage, à l'architecture, &c.

Félibien, dans son traité d'architecture, parle d'une manière de peindre sur verre qui se pratique par le même procédé, excepté que l'on peint sur le verre, sans y appliquer une estampe, & qu'il faut dessiner soi-même son sujet & en trouver le clair-obscur. Elle ne peut donc être bien exécutée que par un peintre habile. Comme, dans ce genre, la peinture ne doit se voir qu'au-travers de la glace, c'est-à-dire, du côté opposé à celui qui reçoit la couleur, le peintre ne voit presque pas ce qu'il fait. D'ailleurs il faut qu'il peigne tout au premier coup & sans retoucher: car les couleurs qu'il coucheroit sur d'autres déjà sèches, ne paroîtroient pas au-travers, & ne pourroient par conséquent s'appercevoir, à moins que les premières couches n'eussent assez peu de corps pour laisser percer les secondes.

On pourroit consulter sur cette *peinture sur verre*, une brochure qui a paru en 1755, & qui a pour titre: *Moyen de devenir peintre en trois heures.*

VESSIE. (subst. fém.) Les couleurs broyées à l'huile se sécheroient ou deviendroient au moins si grasses qu'on ne pourroit plus en faire usage. Pour les conserver, on les enferme dans des morceaux de vessies de porc, pliés en forme de bourse, ou dans des boyaux. Elles s'y gardent très-long temps sans se gâter. Quand on veut faire usage de ces couleurs, on fait un trou à la peau avec une épingle, & on exprime la quantité de couleur que l'on veut employer. La petite quantité de couleur qui reste à l'orifice du trou se sèche bientôt, & ferme la vessie aussi exactement qu'elle l'étoit avant d'être percée.

VESSIE. *Verd de vessie.* Voyez l'article VERD.



REDUCTION

A L'ORDRE METHODIQUE

Des différens articles qui composent le Dictionnaire théorique, & le Dictionnaire pratique des Arts du Dessin.

NOTA. Les articles suivis de la lettre P. doivent être cherchés dans le Dictionnaire pratique : quand un même mot sera répété dans les deux Dictionnaires, il sera marqué des deux lettres T. P. Les articles qui ne sont suivis d'aucune lettre, appartiennent tous au Dictionnaire théorique.

L'OBJET des arts qui dépendent du dessin est l'imitation de quelques parties de la nature, en tant que ces parties frappent le sens de la vue.

Pour parvenir à l'imitation d'une de ces parties, par exemple, d'une figure humaine, il faut d'abord se rendre compte des lignes qui en terminent & en circonscrivent les formes, puisque ce sont ces lignes qui la séparent de toutes les autres parties de la nature dont elle est environnée, & dont alors on fait abstraction.

L'art de reconnoître & de tracer ces linéamens, est celui qu'on nomme *dessin*.

DESSIN.

Nous allons considérer le *dessin* dans ce qui forme son essence, c'est-à-dire, dans le simple trait. Dès qu'il emploie quelque moyen d'exprimer les effets de la lumière & de l'ombre, nous croyons pouvoir lui donner la dénomination de peinture.

Dessin, T. P.
Dessinateur.
Dessiner.
Tracer.
Trait.
Ligne.
Contour.

Les formes sont circonscrites par les contours, & ces contours peuvent être louables ou vicieux.

Forme.
Pur, pureté.
Incorrection.
Pauvreté.
Maniéré.
Contourné.
Charge.
Chargé.
Caricature.
Souplesse.
Tourmenté.
Roide.
Ligne de beauté.
Sinueux.
Méplat.
O du Giotto.
Correction.
Ressenti.
Svelte.
Strapasser.
Précision.
Coup-d'œil.
Parties (comment traitées par les Grecs).

Les formes peuvent gagner ou perdre, suivant la manière dont elles sont présentées.

Attitude.
Pose.
Poser.

Posture.

ANATOMIE.

Les formes ne peuvent être rendues avec exactitude, si l'on ne connoît pas les os qui en composent la charpente, & les muscles qui la recouvrent.

Figure.
Anatomie, T. P.
Charpente, P.
Ostéologie, P.
Myologie, P.

PROPORTIONS, &c.

De l'anatomie dépendent les parties suivantes de l'art.

Proportion, T. P.
Face.
Attache.
Articulation.

PONDÉRATION, &c.

Correspondance des parties.
Ensemble.
Equilibre.
Pondération.
Symmétrie.

PERSPECTIVE.

Les formes ne se présentent pas de même sous les différens points de vue d'où elles peuvent être regardées. L'artiste doit donc les tracer suivant les règles de l'optique.

Scénographie.
Perspective, T. P.
Raccourci.
Reflet ou Réflexion des objets dans l'eau, P.
Réfraction.
Horizon.

DRAPER.

Le dessin au simple trait embrasse l'art de draper, puisque ce qui fait l'essence de cet art appartient sur-tout au trait.

Draper.
Draperie.
Plis.
Yeux des draperies.
Jet des draperies.
Dessin, P.
Mannequin, P.

RÉDUCTION *du trait.*

Réduire.
Graticuler, P.
Quarreau, P.
Pantographe, P.
Dessin, P.

TRANSPORT *d'un trait.*

On peut vouloir prendre le trait sans en changer la proportion.

Calquer & calque, T. P.
Décalquer, P.
Contr'épreuve.
Poncer, P.
Poncis, P.

On peut calquer en quelque sorte le trait d'après nature, ou d'après un original.

Chambre obscure, P.
Dessin, T. P.

INSTRUMENS *du dessin.*

Porte-crayon, P.
Crayon, P.
Fusin, P.
Papier, P.
Compas, P.
Tire-ligne, P.

MONOCHROME.

Quand on ne se contente pas de tracer les couleurs des objets, & qu'on exprime les effets de l'ombre & de la lumière, le dessin devient une peinture monochrome, c'est-à-dire, d'une seule couleur.

Monochrome.
Camayeu.
Grisaille.
Estampe.
Sgrafito.
Egratignée (manière égratignée).

L'usage conserve à cette sorte de peinture le nom de dessin, quand on opère par les procédés auxquels ont rapport les articles suivans.

Papier.
Crayon, P.
Dessin au crayon, P.
Sanguine, P.
Mine de plomb, P.
Hacher.

Hachure.
Croiser, P.
Estompe, P.
Plume, T. P.
Laver, lavis.
Lavis, P.
Encre de la Chine, P.
Bistre, T. P.

ETUDE.

Nous plaçons ici cet article, parce qu'on tient fort peu de temps les élèves à dessiner de simples traits, & qu'on les fait passer, trop promptement peut-être, à imiter des originaux dans lesquels les effets des jours & des ombres sont exprimés.

Etude.
Nature.
Naturel.
Modèle.
Académie.
Maître.
Elève.
Bosse.
Plâtre.
Antique.
Torse.
Copier.
Après, d'après.
Nud.
Peau.
Prononcer.

CLAIR-OBSCUR.

La peinture monochrome fait abstraction des couleurs qu'offrent les objets, & n'y considère que le jeu du clair & de l'obscur.

Clair-obscur.
Couleur (commencement de l'article).
Sciographie.
Lumière.
Jour.
Demi-teinte.
Brun.
Obscur.
Ombre.
Demi-teinte.
Reflet.
Distribution.
Luisant.
Fuyant.
Ton.
Accord.
Harmonie.
Repos.
Masse.
Echamper.
Grappe de raisin.
Rapport des tons.
Dégradation.
Echo de lumière.
Accident.
Effet.
Sacrifice.
Doux.
Morbidesse.
Magie.
Arrondir.
Découpé.
Détacher.
Air.
Perspective aërienne.
Repoussoir.
Conférences.

COMPOSITION.

La composition, l'expression, le style doivent être considérés par abstraction de la couleur, puisque les qualités qu'exigent ces grandes parties de l'art peuvent se trouver dans le monochrome.

QUALITÉS INTELLECTUELLES *de l'artiste d'où résulte la composition.*

Imagination.
Génie.
Goût.
Originalité.
Netteté.
Esprit.
Jugement.
Sagesse.
Fécondité.
Universalité.
Feu.
Enthousiasme.
Fantaisie.

Composition.

Invention.
Composition.
Ordonnance.
Economie.
Disposition.
Sujet.
Personnage.
Principal (objet principal).
Accessoire.
Plan.
Ichnographie.
Répétition.
Grouppe.
Trou.

Fond.
Devant du tableau.
Reffort.
Penfée.
Décence.
Bienféance.
Convenance.
Mœurs.
Balancer.
Contrafte.
Oppofition.
Symmétrie.
Pyramide.
Pyramider.
Sage.
Penfé.
Neuf.
Froid.
Fougue.
Mouvement.
Forcé.
Détails.
Richeffe.
Varier.
Variété.
Diverfité.
Epifode.
Meubler.
Ornement.
Peuplé.
Tapage.
Confus, confufion.
Machine.
Silence.
Myftère.
Tout-enfemble.
Etude.
Croquis.
Efquiffe.
Carton.
Proportion *des figures peintes & fculptées dans les édifices.*
Coupole.
Plafond.

E X P R E S S I O N.

Expreffion.
Paffion.
Phyfionomie.
Spirituel.
Ame, animé.
Vie.
Action.
Naïf.
Naturel.
Pantomime.
Grimace.

S T Y L E.

Style.
Poëfie.
Beau.
Beauté.
Beau idéal.
Antique.
Idéal.
Réunion (Beau de réunion).
Héros.
Héroïque.
Hiftorique.
Grecs.
Jéfus-Chrift.
Jeuneffe.
Individuel.
Sublime.
Grand.
Grandiofe.
Grandiofité.
Gigantefque.
Auftère.
Fier, fierté.
Nerf.
Caractère.
Fort & force.
Agréable.
Bas.
Trivial.
Pauvre.
Mefquin.
Sage.
Noble, nobleffe.
Grace.
Gracieux.
Elégance.
Simplicité.
Romanefque.
Romantique.
Pittorefque.
Théâtral.

C O S T U M E.

Le coftume doit s'obferver dans la grifaille, le camayeu, la fculpture en ronde-boffe & en bas-relief. Il appartient donc au monochrome, quoiqu'il acquiere encore plus de vérité quand il eft revêtu de la couleur propre des objets.

Coftume.
Mythologie.
Iconologie.
Marine.
Milice des anciens.
Noces.
Pompe funèbre.
Rits religieux.
Triomphe.
Vêtement.
Mêlange *de la mythologie ancienne avec des perfonnages modernes.*

EXECUTION.

EXÉCUTION.

Cette partie doit encore se considérer indépendamment du coloris, puisqu'elle se fait remarquer dans la peinture d'une seule couleur, & dans tous les arts qui appartiennent au dessin.

Exécution.
Pratique.
Main.
Manœuvre.
Maniement.
Mécanisme.
Ebauche, T. P.
Travail.
Métier.
Faire.
Marche.
Pâte.
Pâteux.
Nourri.
Moëlleux.
Empâter.
Goût.
Ragoût.
Ragoûtant.
Goustose.
Chairs.
Amour.
Coup (au premier coup).
Prestesse.
Facilité.
Liberté.
Résolu.
Résolution.
Franchise.
Hardi.
Hardiesse.
Ferme.
Fermeté.
Touche.
Propre.
Soigné.
Délicatesse.
Tendresse.
Tendrement.
Mol & Mollesse.
Flou.
Adoucir.
Heurter.
Taper.
Toucher.
Timide.
Tâter.
Tâtonner.
Fatiguer.
Gêne.
Santé.
Tourmenter.
Sale.
Sec.
Sécheresse.
Traiter.
Rendre.
Rechercher.
Retoucher.
Finir.

COLORIS.

Coloris, colorer & colorier.
Couleur.
Coucher les couleurs, P.
Primitives (Couleurs primitives).
Local (Couleur locale).
Teinte.
Nuance.
Passage.
Harmonie.
Sympathie.
Ennemi.
Union.
Gradation.
Accord.
Raccorder.
Effumer.
Éteindre.
Rompre.
Rupture.
Fondre.
Noyer.
Rappel, rappeller.
Relever.
Rehausser.
Affoiblir.
Salir.
Sacrifice.
Avancer.
Trancher.
Carnation.
Eclat, éclatant.
Force.
Brillant.
Vigueur.
Vigoureux.
Vivacité.
Vierge.
Transparent.
Tendre.
Suave.
Fraîcheur.
Sourd.
Blanc.
Noir.
Brun.
Dur.
Gris.
Vague.
Lointain.

Foible.
Monotone.
Farine.
Sfumato.
Enfumé.
Briqueté.
Crud.
Crudité.
Palette.
Tache.
Pouffer.
Travailler.
Parties du jour.
Glacer.
Glacis.
Embu.
Conférences.

GENRES DE PEINTURE,

Considérés par rapport aux objets dont ils se proposent l'imitation.

Genre.
HISTOIRE.
BATAILLE.
BAMBOCHADE.
PORTRAIT.
Ressemblance.
Attraper.
Parlant.
Flatter.
Historié.
Buste.
PAYSAGE.
Site.
Terrain.
Terrasse.
Fabrique.
Percé.
MARINE.
VUE.
TOPOGRAPHIE.
PERSPECTIVE.
FLEURS.
FRUITS.
NUIT. (Sujets de nuit.)
ARABESQUE.
GROTTESQUE.
DÉCORATION.
Décorateur.
Transparent, P.
PASTICHE.
COLLOSSAL.
PETIT.
Figurine.
Esprit.
ALLÉGORIE.
ORNEMENT.

GENRES DE PEINTURE,

Considérés par rapport aux moyens qu'ils employent & aux substances sur lesquelles ils opèrent.

FRESQUE, T. P.
Enduit, P.
Pouzzolane ou Pozzolane.
PEINTURE *à l'huile.*
Peinture, P.
Huile, P.
Siccatif, P.
Couleurs, P.
Foie de souffre, P.
Apprêt.
Impression, P.
Toile, P.
Taffetas, P.
Panneau, P.
Lambris.
Pierre.
Attelier, P.
Pinceau, P.
Ante, P.
Blêreau, P.
Brosse, T. P.
Tranchet, P.
Torche-pinceau, P.
Pincelier, P.
Palette, P.
Appuie-main, T. P.
Broyer, P.
Porphyre, P.
Porphyriser, P.
Molette, P.
Couteau à couleurs, P.
Spatule, P.
Amassette, P.
Boëte à couleurs, T. P.
Godet, P.
Godemiché, P.
Chevalet, P.
Echafaud, P.
Bordure, T. P.
Chassis, T. P.
Vernis, P.
Miroir.
Nétoyer.
Restauration, P.
Raccommoder.
Tableau, P. (Nettoyage des tableaux.) P.
Gerse.
Toile, P. (Changer de toile, transporter sur toile.) P.
Marouffle, P.
Maroufler, P.
DETREMPE, P.

Amour, P.
Encoller, P.
Colle, P.
GOUACHE, T. P.
Coquille, P.
Gomme arabique, P.
MINIATURE, T. P.
PASTEL, P.
Fixation du pastel, P.
AQUARELLE, P.
ENCAUSTIQUE, T. P.
MOSAÏQUE, T. P.
EMAIL, P.
Amboutir, P.
Champlever, P.
Flinquer, P.
Moufle, P.
FAYENCE, P.
PORCELAINE, P.
VERRE, P.
ENLUMINURE.
LAQUE, P.
IMPRESSION. (Peinture d'impression.) P.
Peinturage.
Peinturer.
Peintureur.
Rehausser, P.
Or, P.
Rehauts, P.
Dorure, P.
Argenture, P.
Bilboquet, P.
Assiette, P.
Brunir, P.
Abreuver, P.
Bronzer, P.
Vernis à la bronze, P.
Badigeon, badigeonner, P.

MANIERES.

Manière.
Maniéré.
Gothique.
Large.
Outré.
Gigantesque.
Exagération.
Pesant.
Caressé.
Léché.
Grêle.
Mignard.
Contorsion.
Grimace.

COULEURS.

Couleurs, P.
Arrangement des couleurs sur la palette, P.
Couche, P.
Terre, P.
Sel, P.
Vessie, P.
Or, P.
Or en coquille, P.
Or-couleur, P.
Fresque, P.
Détrempe, P.
Pastel, P.
Email, P.
Porcelaine, P.
Fayence, P.
Verre, P.

Blanc.

Blanc, P.
Craie, P.
Bougival, P.

Jaune.

Jaune, P.
Ochre, P.
Safran de mars, P.
Fiel. (Pierre de fiel.) P.
Orpiment ou orpin, P.
Stil-de-grain, P.
Avignon, P.
Graine d'Avignon, P.
Ahouai, P.
Plante, P.
Massicot, P.
Gomme-gutte, P.

Bleu.

Bleu, P.
Email, P.
Bleu d'émail, P.
Outremer, P.
Cendres bleues, P.
Inde & indigo, P.
Azur, P.
Safre, P.
Azur à poudrer, P.
Tournesol, P.

Rouge.

Rouge, P.
Cinnabre, P.
Réalgar, P.
Laque, P.
Carmin, P.
Vermillon, P.
Minium, P.
Pourpre, P.
Pourpre de Cassius, P.

Manganèze, P.
Bol d'Arménie, P.
Sang-dragon, P.

Verd.

Verd, P.
Cendres vertes, P.
Nerprun ou Noirprun, P.
Veſſie (Verd de veſſie). P.

Brun.

Cologne (Terre de Cologne), P.
Ombre (Terre d'ombre). P.
Brun-rouge, P.
Spalt, P.
Mumie, P.
Fulverin, P.
Biſtre, P.

Noir.

Noir, P.

SCULPTURE.

Sculpture, T. P.
Sculpteurs.
Statuaire.
Statue équeſtre.
Terme.

Art de modeler.

Sculpture, P.
Plaſtique.
Modèle.
Modeler, T. P.
Maquette.
Argile, P.
Amaigrir, P.

Art de mouler.

Sculpture, P.
Fonte, P.
Moule, T. P.
Mouleur.
Mouler, T. P.
Chape, P.
Creux, P.

Sculpture en marbre.

Sculpture, P.
Bloc, P.
Pouf, P.
Plinthe, P.
Dégroſſir, P.

Breter ou breteler, P.

Fonte en bronze.

Fonte, T. P.
Cire, P.
Chemiſe, P.
Jet, P.
Egoût, P.
Echeno, P.

Uſtenſiles.

Sculpture, P.
Selle, P.
Ebauchoir, P.
Ciſeau, P.
Boucharde, P.
Hoquette, P.
Maſſe, P.
Marteline, P.
Gradine, P.
Gouge, P.
Scie, P.
Trépan, P.
Drille, P.
Rape, P.
Compas, P.

GRAVURE.

Gravure.
Graver.
Eſtampe.
Epreuve.
Vignette.
Grignoté, grignotis.

A l'eau-forte.

Gravure.
Gravure à l'eau-forte, P.
Eau-forte.
Graver.
Cuivre, P.
Planche.
Pointe, P.
Aiguille, P.
Echope, P.
Eau-forte, P.
Spalt, P.
Tapette, P.
Mordre, P.
Couvrir, P.
Mixtion, P.
Découvrir, P.

Au burin.

Gravure.

Graver.
Gravure au burin, P.
Burin, buriner.
Burin, P.
Arrête, P.
Brunir & brunissoir.
Rebarbe, P.
Ebarboir, P.
Ebarber, P.
Brunissoir, P.
Taille, P.
Entre-taille, P.
Coupe, P.
Grain, P.
Aviver, P.
Ecacher, P.
Arracher, P.
Repousser, P.
Tas, P.
Tampon, P.
Coussinet, P.
Chassis, P.
Moule, P.

Manière-noire.

Gravure.
Gravure en manière noire, P.
Berceau, T. P.
Grattoir, P.
Racloir, P.

En couleurs.

Gravure en couleurs, P.

Manière du crayon.

Gravure en manière du crayon, P.
Matoir, P.
Roulette, P.

Pointillée.

Gravure pointillée, P.

Au lavis.

Gravure au lavis, suivant M. Prince, P.
Lavis, (Gravure au lavis) P.

En bois.

Gravure en bois; P.
Creuser, P.
Entaille, P.
Contre-taille, P.
Pointe, P.
Fermoir, P.
Balle, P.
Frisquette, P.
Broyon, P.

En pierres fines.

Gravure en pierres fines, P.
Camée, P.
Empreinte, P.
Pierre gravée factice, P.
Pâte de verre, P.
Onyx, P.
Touret, P.
Bouterolle, P.
Pointe, P.
Diamant, P.
Emeril, P.
Charnière, P.
Dressoir, P.

En médailles.

Gravure en monnoies & médailles, P.
Quarré, P.
Matrice, P.
Poinçon, P.
Monnoyage, P.

HISTOIRE

Des Arts qui dépendent du Dessin.

Origine naturelle de la peinture.
Hiéroglyphe.
Sculpture.
Sculpteurs.
Peintres.
Ligne d'Apelles.
Couche.
Ecole.
Graveurs.

CONSIDÉRATIONS

Sur les arts qui dépendent du dessin (1).

Principe. — Leçon. — Conseils. — Conférences.
Livret. — Portefeuille. — Etude.
Imitation. — Copier.
Conventions. — Moyens. — Langage de l'art.
Illusion. — Dimension. — Vrai. — Vérité.
Entente.
Localité.
Peindre & peinture. — Peinture.
Décorer.

(1) Les articles qui ne sont séparés que par un tiret ont des rapports entr'eux, & peuvent se lire de suite.

Original. — Copie.
Homme.
Art. — Parties de l'art. — Degré. — Dégénération des arts. — Objet.
Artiste. — Célèbre. — Célébrité. — Qualité. — Science. — Instruction. — Talent. — Foiblesse. — Critique. — Esprit. — Improvisateur. — Minucieux. — Négligence. — Négliger.
Prix. — Emulation. — Jalousie. — Intrigue.
Préjugé. — Honneur. — Considération. — Intérêt. — Gain. — Charlatanerie.
Equivoque.
Fidélité.
Musique.
Finesse.
Maigre & maigreur.
Image.
Tableau. — Capital. — Exposition. — Jour. — Faux-jour. — Galerie. — Cabinet. — Profusion. — Tuer. — Inscription.
Œuvre.
Précieux. — Prix. — Plaire.
Bon.
Pittoresque.
Croute.
Fait. — Terminer. — Arrêté. — Achevé.
Retouché.
Licence. — Défaut.
Ingrat.
Mode.
Or.
Balance.
Amateur. — Connoisseur. — Connoissance. — Prôneur. — Curieux. — Catalogue. — Brocanter.
Procès.
Conférences.

F I N.

